În fond, nu există Frumusețe mai adevărată decât înțelepciunea pe care o descoperim și o îndrăgim la o ființă umană căreia, dacă nu luăm seamă la înfățișarea ori la chipul său care poate fi chiar și hâd, încercăm să-i deslușim Frumusețea lăuntrică.

Plotin

Frumusețea lumii este tot ceea ce se manifestă în fiecare dintre elementele sale, în stelele de pe boltă, în păsările cerului, în peștii din apă, în oamenii de pe pământ.

Guillaume din Conches

O cauză evidentă pentru care mulți nu pot să încerce adevăratul simțământ al Frumuseții este lipsa acelei fineți a imaginației de care avem nevoie pentru a putea fi sensibili la emoțiile cele mai subtile. Cu toții pretind să aibă o atare finețe, cu toții vorbesc despre ea și în raport cu ea și-ar dori să definească orice tip de gust sau de sentiment.

David Hume

Moartea și Frumusețea sunt două stări profunde făcute din mult negru și mult cer, părând surori aprige și fecunde cu o aceeași taină, cu un același mister.

Victor Hugo

„Frumusețea este Adevăr, Adevărul este Frumusețe": e tot ceea ce știm și trebuie să știm pe pământ.

John Keats

Frumosul este întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că e vorba despre un bizar rece și căutat, pentru că ar însemna atunci că nu ar fi altceva decât o dihanie care ar ieși din rosturile vieții. Spun doar că el conține întotdeauna o anumită bizarerie, ceea ce îl face să devină acel Frumos deosebit.

Charles Baudelaire

~~1340.000~~
123,—

rao
enciclopedia rao

ISBN 973-717-022-9
9 789737 170224
www.rao.ro
www.raobooks.com

ISTORIA FRUMUSEȚII
EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE UMBERTO ECO

ISTORIA FRUMUSEȚII

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE UMBERTO ECO

Cu toate că este ilustrată cu sute de capodopere ale tuturor timpurilor, aceasta nu e o istorie a artei. Imaginile, ca și ampla antologie de texte de la Pitagora până în zilele noastre, ne ajută să reconstruim diferitele idei despre Frumusețe care s-au manifestat și care au fost discutate începând cu Grecia antică și ajungând până la noi. Cartea ilustrează modul în care a fost felurit concepută Frumusețea naturii, a florilor, a animalelor, a trupului omenesc, a astrelor, a raporturilor matematice, a luminii, a pietrelor prețioase, a veșmintelor, a lui Dumnezeu și a Diavolului. Chiar dacă au ajuns până la noi doar textele filosofilor, ale scriitorilor, ale oamenilor de știință, ale misticilor sau ale teologilor, precum și mărturiile artiștilor, cu ajutorul acestor documente poate fi reconstituit și felul în care era percepută Frumusețea de către cei umili sau marginalizați, de către oamenii de rând din toate timpurile. Se poate vedea cum nu numai de-a lungul a mai multe epoci, ci uneori și în sânul aceleiași culturi, diferitele concepte de Frumos au intrat în conflict unele cu altele. Le revine cititorilor, parcurgând aceste pagini, să hotărască dacă, prin nenumăratele sale întrupări, ideea de Frumusețe și-a păstrat sau nu unele trăsături constante. Oricum, ei vor avea parte de o pasionantă aventură intelectuală și emoțională.

Pe coperță: Bronzino, *Portretul Eleonorei de Toledo și al fiului său Giovanni (detaliu)*, cca 1545, Florența, Galeriile Uffizi.

UMBERTO ECO s-a născut la Alessandria (Piemont, Italia) în 1932. Este profesor de semiotică și președinte al Școlii Superioare de Studii Umaniste de pe lângă Universitatea din Bologna. Dintre operele sale de eseistică amintim: *Opera aperta* („Opera deschisă", 1962), *La struttura assente* („Structura absentă", 1968), *Trattato di semiotica generale* („Tratat de semiotică generală", 1975), *Lector in fabula* („Lector in fabula", 1979), *Semiotica e filosofia del linguaggio* („Semiotica și filosofia limbajului", 1984), *I limiti dell'interpretazione* („Limitele interpretării", 1990), *La ricerca della lingua perfetta* („În căutarea limbii perfecte", 1993), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* („Șase plimbări prin pădurile narative", 1994), *Kant e l'ornitorinco* („Kant și ornitorincul", 1997), *Sulla letteratura* („Despre literatură", 2002), *Direi quasi la stessa cosa* („Aș spune aproape același lucru", 2003). Printre culegerile sale de texte amintim de asemenea: *Diario Minimo* („Jurnal minim", 1963), *Il secondo Diario Minimo* („Cel de-al doilea jurnal minim", 1990), care cuprinde o primă antologie de articole publicate în rubrica „Bustina di Minerva" a săptămânalului *Espresso*, *Cinque scritti morali* („Cinci scrieri morale", 1997) și *La Bustina di Minerva* („Pliculețul Minervei", 2000).
În 1980 a debutat în proză cu *Il nome della rosa* („Numele trandafirului", Premiul Strega 1981), urmat în 1988 de *Il pendolo di Foucault* („Pendulul lui Foucault"), în 1994 de *L'isola del giorno prima* („Insula zilei de dinainte"), în 2000 de *Baudolino* („Baudolino") și în 2004 de *La misteriosa fiamma della regina Loana* („Misterioasa flacără a reginei Loana").

ISTORIA FRUMUSEȚII

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE

UMBERTO ECO

Traducere din limba italiană
OANA SĂLIȘTEANU

BCU Cluj-Napoca
ACUMP 2005 06356

enciclopedia rao

Acest volum derivă, cu adăugiri și adaptări, din cd-rom-ul intitulat *Frumusețea. Istoria unei idei a Occidentului* editat sub îngrijirea lui Umberto Eco de Motta On Line, în 2002.

Textele au fost redactate de Umberto Eco (Introducerea și capitolele 3, 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 17) și de Girolamo de Michele (capitolele 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 14), care au selectat și fragmentele de antologie ce însoțesc respectivele capitole.

Au colaborat la realizarea cd-rom-ului:
Danco Singer, coordonare generală a operei
Margherita Marcheselli, coordonare editorială
Rossana Di Fazio, proiectare și cercetare iconografică
Horizons Unlimited pentru editing.

Au colaborat la volumul de față:
Polystudio pentru proiectul grafic și designul copertei
Anna Maria Lorusso pentru coordonare redacțională
Marina Rotondo pentru redactare
Sergio Daniotti pentru realizare tehnică

Storia della Bellezza
a cura di
Umberto Eco
© 2004 RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milano

Istoria Frumuseții
ediție îngrijită de
Umberto Eco
Grupul Editorial RAO
C.P. 2-124, București
e-mail: office@raobooks.com
www.rao.ro, www.raobooks.com

© Enciclopedia RAO, 2005
pentru versiunea în limba română

ISBN 973-717-022-9

Tipărit de G. Canale, Borgaro Torinese (TO), Italia

Orice reproducere sau preluare parțială sau integrală, prin orice mijloc, a textului și/sau a iconografiei lucrării de față este strict interzisă, aceasta fiind proprietatea exclusivă a editorului.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ECO, UMBERTO
Istoria frumusetii / Umberto Eco; trad.: Oana Sălișteanu
București: Enciclopedia RAO, 2005
ISBN 973-717-022-9

I. Sălișteanu-Cristea, Oana (trad.)

821.131.1-4=135.1
111.85

CUPRINS

Introducere 8

Planșe comparative
Veneră nudă 16
Adonis nud 18
Veneră învești mântată 20
Adonis învești mântat 22
Chipul și pletele Venerei 24
Chipul și pletele lui Adonis 26
Maria 28
Isus 30
Regi 32
Regine 34
Proporții 34

Capitolul I
Idealul estetic în Grecia antică
1. Corul Muzelor 37
2. Frumusețea artiștilor 42
3. Frumusețea filosofilor 48

Capitolul II
Apolinic și Dionisiac
1. Zeii din Delfi 53
2. De la greci la Nietzsche 57

Capitolul III
Frumusețea ca proporție și armonie
1. Numărul și muzica 61
2. Proporția arhitectonică 64
3. Corpul omenesc 72
4. Cosmosul și natura 82
5. Tratatele despre artă 86
6. Adecvarea la finalitate 88
7. Proporția de-a lungul istoriei 90

Capitolul IV
Lumina și culoarea în Evul Mediu
1. Lumină și culori 99
2. Dumnezeu ca lumină 102
3. Lumină, bogăție și sărăcie 105
4. Ornamentul 111
5. Culorile în poezie și în mistică 114
6. Culorile în viața cotidiană 118
7. Simbolismul culorilor 121
8. Teologi și filosofi 125

Capitolul V
Frumusețea monștrilor
1. O frumoasă reprezentare a Urâtului 131
2. Făpturi legendare și „nemaivăzute" 138
3. Urâtul în simbolismul universal 143
4. Urâtul necesar Frumuseții 148
5. Urâtul ca o ciudățenie naturală 152

Capitolul VI
De la păstoriță la femeia-înger

1. Amorul sacru și amorul profan 154
2. Nobile doamne și trubaduri 161
3. Nobile doamne și cavaleri 164
4. Poeți și amoruri imposibile 167

Capitolul VII
Frumusețea magică între secolele XV și XVI

1. Frumusețea între invenție și imitație a naturii 176
2. Simulacrul 180
3. Frumusețea de dincolo de simțuri 184
4. Venerele 188

Capitolul VIII
Nobilele doamne și eroii

1. Nobilele doamne... 193
2. ...și eroii 200
3. Frumusețea practică... 206
4. ...și Frumusețea senzuală 209

Capitolul IX
De la grație la Frumusețea neliniștită

1. Către o Frumusețe subiectivă și multiformă 214
2. Manierismul 218
3. Criza cunoașterii 225
4. Melancolia 226
5. *Agudeza, Wit, concettismo...* 229
6. Aspirația către absolut 233

Capitolul X
Rațiunea și Frumusețea

1. Dialectica Frumuseții 237
2. Rigoare și descătușare 241
3. Palate și grădini 242
4. Clasicism și neoclasicism 244
5. Eroi, trupuri și ruine 249
6. Noi idei, noi subiecte 252
7. Femei și pasiuni 259
8. Jocul liber al Frumuseții 264
9. Frumusețea crudă și tenebroasă 269

Capitolul XI
Sublimul

1. O nouă concepție despre Frumos 275
2. Sublim este ecoul unui suflet mare 278
3. Sublimul naturii 281
4. Poetica ruinelor 285
5. „Goticul" în literatură 288
6. Edmund Burke 290
7. Sublimul la Kant 294

Capitolul XII
Frumusețea romantică

1. Frumusețea romantică 299
2. Frumusețe romantică și Frumusețe romanescă 304
3. Frumusețea vagă a acelui „nu-știu-ce" 310
4. Romantism și revoltă 313
5. Adevăr, mit, ironie 315
6. Tulbure, grotesc, melancolic 321
7. Romantismul liric 325

Capitolul XIII
Religia Frumuseții

1. Religia estetică 329
2. Dandysmul 333
3. Trupul, moartea, diavolul 336
4. Arta pentru Artă 338
5. *À rebours* 341
6. Simbolismul 346
7. Misticismul estetic 351
8. Extazul tăinuit al lucrurilor 353
9. Impresia 356

Capitolul XIV
Noul obiect

1. Temeinica Frumusețe victoriană 361
2. Metalul și sticla: noua Frumusețe 364
3. De la Art Nouveau la Art Déco 368
4. Frumusețea organică 374
5. Obiectele de folosință curentă: critica lor, transformarea lor în marfă și produse de serie 376

Capitolul XV
Frumusețea mașinăriilor

1. Mașinăria *frumoasă?* 381
2. Mașinăriile medievale 385
3. Din secolul XV la epoca barocă 388
4. Secolele XVIII și XIX 392
5. Secolul XX 394

Capitolul XVI
De la formele abstracte către miezul materiei

1. „Căutându-și statuile printre pietroaie" 401
2. Reconsiderarea contemporană a materiei 402
3. Obiectul ca atare 406
4. De la materia reprodusă, la cea industrială și la esența adâncă a materiei 407

Capitolul XVII
Frumusețea mijloacelor de comunicare în masă

1. O frumusețe a provocării sau o Frumusețe de consum? 413
2. Avangarda sau Frumusețea provocării 415
3. Frumusețea de consum 418

Nota traducătorului 431
Note referitoare la traducerile românești utilizate 432
Indice al autorilor citatelor 434
Indice al artiștilor 435

Introducere

Bust de femeie, sec. II i. Ch., Lucera (Italia), Museo Civico

„Frumos", ca și „grațios", „drăgălaș", sau „sublim", „minunat", „superb", precum și alte expresii de acest gen, este un adjectiv pe care îl folosim adesea pentru a desemna ceva ce ne place. Se pare că, în acest sens, ceea ce este frumos coincide cu ceea ce este bun, și într-adevăr în diverse epoci istorice au fost stabilite conexiuni foarte strânse între Frumos și Bun.
Dacă însă judecăm după experiența noastră de zi cu zi, tindem să definim drept bun nu numai ceea ce ne place, ci și ceea ce am dori să avem pentru noi. Sunt nesfârșite lucrurile pe care le considerăm bune: o iubire împărtășită, o bogăție obținută pe cale cinstită, un deliciu culinar, și în toate aceste cazuri noi *am dori* să posedăm acel bun. Este așadar bun tot ceea ce stimulează dorința noastră. Chiar și când judecăm drept bună o acțiune plină de virtute, ne-am dori să o fi făcut noi, sau ne propunem să înfăptuim ceva la fel de merituos, mânați fiind de exemplul pe care îl considerăm a fi bun. Mai numim bun și ceea ce este în conformitate cu un principiu ideal care însă înseamnă durere, cum ar fi moartea glorioasă a unui erou, devotamentul celui care îngrijește un lepros, sacrificiul părintelui care-și dă viața pentru a-și salva fiul...
În cazuri ca acestea recunoaștem că acel lucru este bun, dar, din egoism sau din teamă, nu ne-am dori să fim implicați într-o experiență analogă. Recunoaștem acel lucru ca pe un bine, dar ca pe binele altuia, pe care-l privim cu o oarecare detașare, chiar dacă și cu emoție, fără a ne simți târâți de dorință. Adesea, pentru a indica acte pline de noblețe, pe care mai degrabă le admirăm, decât să le făptuim, vorbim despre „fapte frumoase".
Dacă ar fi să reflectăm asupra acelei atitudini de detașare care ne permite să definim drept frumos un bine care nu trezește în noi dorința, am înțelege că, în fond vorbim despre Frumusețe ori de câte ori ne bucurăm de ceva pentru simplul fapt că acesta există, indiferent dacă acel lucru se află sau nu în posesia noastră. Chiar și tortul de nuntă făcut cu măiestrie, dacă îl admirăm în

vitrina unei cofetării, ni se înfățișează drept frumos, chiar dacă din motive de sănătate sau din lipsa poftei de mâncare nu ni-l dorim ca pe un bun ce trebuie câștigat. Este frumos ceea ce, dacă ar fi al nostru, ne-ar aduce desfătare, dar care tot frumos rămâne chiar și dacă aparține altcuiva. Firește nu luăm aici în discuție atitudinea celui care, aflându-se în fața unui obiect frumos, cum ar fi tabloul unui mare pictor, dorește să îl și stăpânească, din orgoliul de a fi posesorul acestuia, din dorința de a-l putea admira în fiecare zi sau pentru marea sa valoare economică. Toate aceste forme de patimă, gelozie, dorință a posesiei, invidie sau lăcomie nu au nimic de-a face cu sentimentul Frumosului. Cel însetat se repede să bea din apa izvorului, de care a dat în sfârșit, fără să-i admire Frumusețea. O va face după aceea, de îndată ce dorința i se va fi potolit. De aceea semnificația Frumosului este diferită de cea a dorinței. Ființele umane pot fi și ele socotite nespus de frumoase, chiar și dacă nu reprezintă obiectul dorinței noastre sexuale sau știm că nu ne vor putea aparține niciodată. Dacă însă simțim dorință pentru o făptură omenească (fie ea și urâtă) cu care însă nu putem avea legăturile sperate, apare suferința.

În această trecere în revistă a ideii de Frumusețe de-a lungul veacurilor, vom încerca să identificăm în primul rând acele circumstanțe în care o anumită cultură sau o anumită epocă istorică a admis că există lucruri pe care le admirăm drept frumoase independent de dorința pe care o provoacă în noi. Nu vom porni de la o idee preconceputã a Frumuseții, ci vom analiza rând pe rând acele lucruri pe care oamenii, de-a lungul mileniilor, le-au considerat drept frumoase.

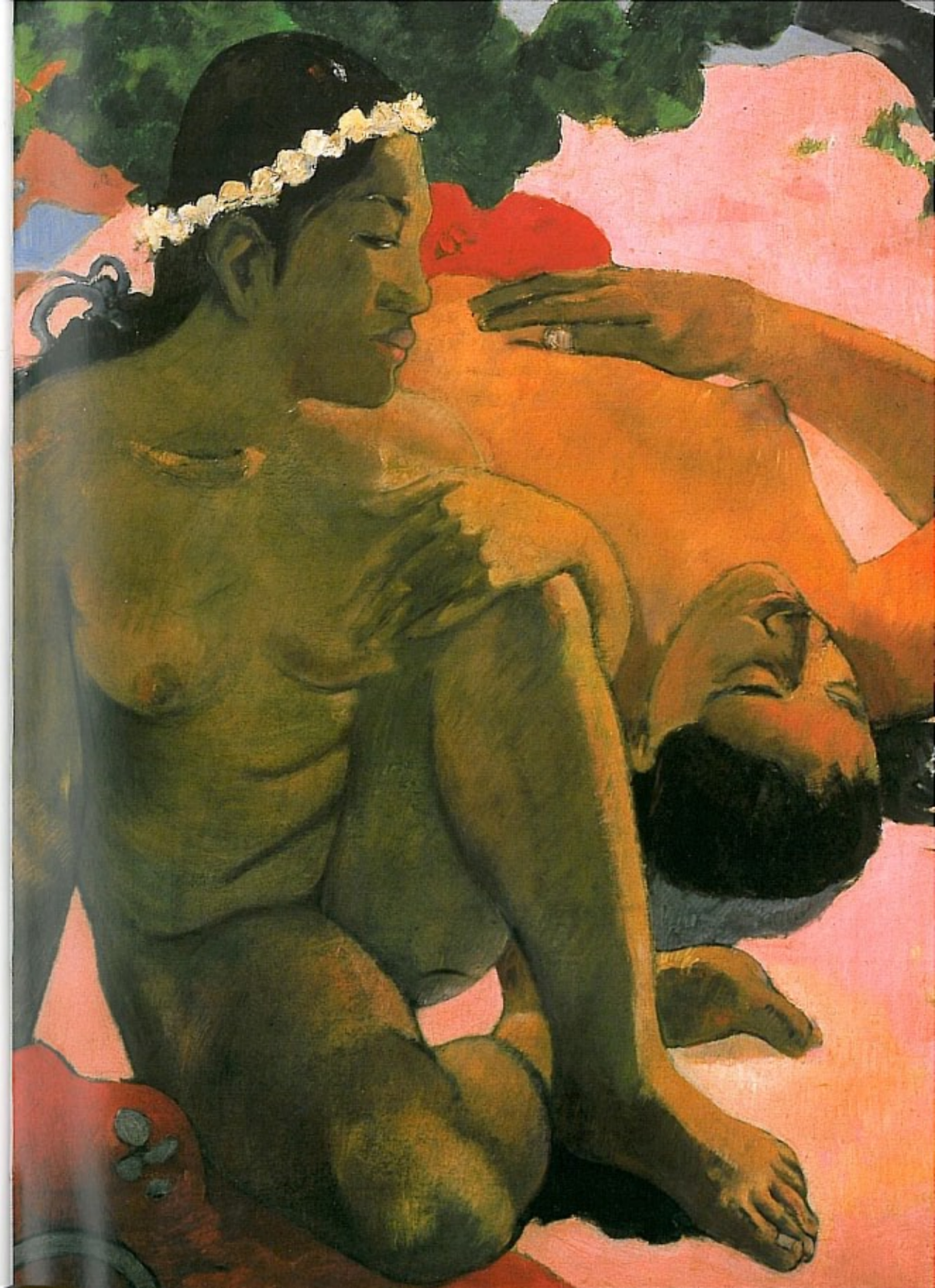
Un alt criteriu care ne va călăuzi în aceste pagini se referă la faptul că raportul foarte strâns pe care epoca modernă l-a stabilit între Frumusețe și Artă nu este de la sine înțeles, așa cum am crede. Dacă anumite teorii estetice au recunoscut doar Frumusețea artei, subestimând Frumusețea naturii, în alte perioade istorice s-a petrecut fenomenul invers: Frumusețea reprezenta o calitate pe care o puteau avea doar cele ce țin de natură (ca un clar de lună frumos, un fruct frumos, o culoare frumoasă), în timp ce arta avea doar menirea de a face *bine* lucrurile pe care le făcea, pentru ca acestea să slujească scopului căruia îi erau destinate. Atât de bine, încât artă se numea și ceea ce făceau pictorul și sculptorul, dar și ceea ce făceau constructorul de bărci, tâmplarul sau bărbierul. Abia mult mai târziu, pentru a distinge pictura, sculptura și arhitectura de ceea ce numim astăzi meșteșuguri, a fost elaborată noțiunea de Arte Frumoase. Vom vedea totuși că raportul dintre Frumusețe și Artă a fost nu rareori ambiguu, întrucât, chiar dacă Frumusețea naturii era cea privilegiată, se recunoștea faptul că arta e în stare să reprezinte natura într-un chip frumos, chiar și atunci când natura înfățișată era în sine periculoasă sau respingătoare.

În tot cazul, aceasta este o istorie a frumuseții și nu o istorie a artei (sau a literaturii, sau a muzicii) și vor fi citate doar ideile exprimate pe parcursul veacurilor care pun în relație raportul dintre Artă și Frumusețe. Întrebarea cât se poate de previzibilă este următoarea: de ce această istorie a Frumuseții este ilustrată aproape de fiecare dată prin opere de artă?

Agnolo Bronzino, *Alegoria Venerei* (detaliu), 1545, Londra, National Gallery

Pentru că artiștii, poeții, romancierii au fost aceia care ne-au povestit de-a lungul secolelor ceea ce considerau ei ca fiind frumos, lasându-ne și niște dovezi în acest sens. Țăranii, zidarii, brutarii sau croitorii au făcut și ei lucruri pe care poate le considerau chiar frumoase, dar dintre acestea au ajuns până la noi puține mărturii (cum ar fi un vas, un adăpost pentru animale, o haină); dar mai ales nu au lăsat niciodată nici un rând prin care să ne spună dacă și de ce considerau frumoase acele lucruri, sau prin care să ne explice ce reprezenta pentru ei Frumusețea naturală. Doar atunci când artiștii au înfățișat personaje îmbrăcate în veșminte frumoase, sau case și unelte frumos meșteșugite, ne-am putut face o idee, chiar dacă nu pe deplin sigură, despre idealul Frumuseții la meșteșugarii din vremea lor. Uneori artiștii, pentru a întruchipa personajele timpului lor, se inspirau din moda vremurilor biblice sau a poemelor homerice; alteori, dimpotrivă, pentru a întruchipa personaje biblice sau ale poemelor homerice, se inspirau din moda vremurilor lor. Nu putem fi niciodată pe deplin siguri de mărturiile pe care ne bazăm, dar putem totuși să încercăm, chiar cu o anumită șovăială și precauție, să deducem câte ceva din raporturile care le leagă. Adesea, în legătură cu un obiect aparținând artei sau meșteșugurilor din vechime, ne pot fi de folos textele literare sau filosofice ale timpului. Nu putem spune, de pildă, dacă cel care sculpta monștri pe coloanele sau pe capitelurile bisericilor romanice îi considera frumoși; cu toate acestea, există un text al Sfântului Bernard (care nu considera aceste întruchipări nici bune, nici utile), prin care se atestă că drept-credincioșii se desfătau privindu-le (de altfel, însuși Sfântul Bernard, chiar dacă le condamna, se simțea subjugat de farmecul lor). Iată de ce, mulțumindu-i Cerului pentru această mărturie ajunsă la noi pe o cale neașteptată, am putea conchide așadar că reprezentarea monștrilor, pentru un mistic din secolul XII, era frumoasă, deși moralmente blamabilă. Pentru aceste rațiuni cartea de față tratează ideea de Frumusețe doar din perspectiva culturii occidentale. În ceea ce privește popoarele numite „primitive", avem mărturii artistice cum ar fi măștile, desenele ornamentale, sculpturile, dar nu dispunem și de texte teoretice care să ne spună dacă acestea erau destinate admirației publice, celebrărilor rituale sau uzului cotidian. Pentru alte culturi, bogate în texte poetice și filosofice (cum ar fi cea indiană sau cea chineză), este greu de stabilit până în ce punct anumite concepte pot fi identificate cu ale noastre, chiar dacă tradiția ne-a impus să le traducem în termenii occidentali de „frumos" și de „adevărat". Acest lucru ar reprezenta oricum o cercetare ce ar depăși cu mult limitele prezentei cărți.

Vom utiliza îndeosebi documente ce provin din lumea artei. Însă, pe măsură ce ne apropiem de epoca modernă, ne vom folosi și de materiale care nu au finalități artistice, ci țin de divertisment, de promoția comercială sau de satisfacerea unor pulsiuni erotice, fiind imagini ce derivă din filmul de consum, din televiziune, din publicitate. În principiu, atât marile opere de artă, cât și mărturiile de neînsemnată valoare estetică vor avea pentru noi o importanță egală, dacă reușesc să ne facă să înțelegem care este idealul



Paul Gauguin,
Aha oe feii?
(detaliu),
1892,
Sankt Petersburg,
Ermitaj

de Frumusețe al unei epoci date. Cartea de față ar putea fi acuzată de relativism: ca și cum s-ar dori să se afirme că ceea ce este considerat a fi frumos depinde de epocă și de cultură. Dar chiar acest lucru intenționăm să-l spunem. Există în Xenophanes din Colofon, unul dintre filosofii presocratici, un fragment celebru în care se spune așa: „Dar dacă boii și caii și leii ar avea mâini cu care să poată desena și să poată face opere precum cele ale oamenilor, asemenea cailor ar fi întruchiparea zeilor pe care ar face-o calul și asemenea boilor cea pe care ar face-o boul, și asemenea înfățișării lor ar fi zugrăvite și trupurile *zeilor*." (Clement din Alexandria, *Stromata*, V, 110)
Se prea poate ca mai presus de concepțiile atât de diferite despre Frumusețe să existe reguli unice valabile pentru toate neamurile din toate vremurile. În acest volum nu vom încerca să le căutăm sau să le găsim cu orice preț. Vom încerca mai degrabă să punem în lumină diferențele. Îi va reveni cititorului să deslușească unitatea ce leagă toate aceste diferențe.
Această lucrare pornește de la principiul că Frumusețea nu a fost niciodată o valoare absolută și imuabilă, ci a cunoscut chipuri diferite în funcție de perioada istorică și de țară, și aceasta nu numai în ceea ce privește Frumusețea fizică (a bărbatului, a femeii, a peisajului), ci și în ceea ce privește Frumusețea lui Dumnezeu, a sfinților, a ideilor...
În acest sens vom ține în mare măsură cont de opinia cititorului.
Vom arăta printre altele faptul că, în timp ce în aceeași perioadă istorică imaginile pictorilor și ale sculptorilor păreau să se închine unui anumit model al Frumuseții (ființelor umane, naturii, ideilor), literatura preamărea un model diferit.
Se poate întâmpla ca unii poeți lirici greci să vorbească despre un tip de grație feminină pe care o vedem întruchipată doar în pictura și sculptura altei epoci. Pe de altă parte, să ne imaginăm uluirea cu care un marțian din mileniul viitor ar descoperi un tablou de-al lui Picasso și descrierea unei femei frumoase într-un roman de dragoste aparținând aceleiași perioade. Nu ar înțelege, desigur, care este raportul dintre cele două concepții asupra Frumuseții. De aceea va fi nevoie să facem efortul de a înțelege cum se face că în aceeași perioadă pot coexista diferite modele de Frumusețe și că un același model își poate găsi corespondente în epoci dintre cele mai diverse.

Proiectul și ideea ce a inspirat acest volum sunt prezentate din capul locului, pentru a-l face pe cititorul curios să poată simți de îndată gustul acestei lucrări; de aceea am așezat chiar în deschiderea ei unsprezece planșe comparative prin care să se poată vizualiza nemijlocit modul în care numeroasele idei despre Frumusețe revin și se dezvoltă, cu unele modificări, în operele unor gânditori, scriitori și artiști de facturi și epoci foarte diferite. În continuare, pentru fiecare epocă și model estetic fundamental, se vor găsi imagini și citate în legătură cu tema tratată, în unele cazuri cu trimiteri scoase în evidență și prin corpul de literă.

Allen Jones
cu Phillip Castle,
Calendarul Pirelli,
1973

mileniul XXX i.Ch.

Venus din Willendorf
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

mileniul IV-III i.Ch.

Antinea
Jabbaren, Tassili

sec. IV i.Ch.

Afrodita din Knidos
copie romană
după Praxiteles,
Roma,
Museo Nazionale
Romano

sec. III i.Ch.

Venus ghemuită
Paris,
Musée du Louvre

sec. II i.Ch.

Venus din Milo
Paris,
Musée du Louvre

sec. II-I i.Ch.

Statuetă în fildeș
a zeiței Lakṣmī
provenind
de la Pompei, Napoli,
Museo Archeologico
Nazionale

cca 1482

Sandro Botticelli,
Nașterea lui Venus
Florența,
Galleria degli Uffizi

1506

Lucas Cranach,
Venus și Amor
furând un fagure
de miere
Roma,
Galleria Borghese

1509

Giorgione,
Venus adormită
Dresda,
Gemäldegalerie

1797-1800

Francisco Goya y Lucientes,
Maja desnuda
Madrid,
Museo Nacional del Prado

1804-1808

Antonio Canova,
Paolina Borghese
Roma,
Galleria Borghese

sec. I i.Ch.

Marte și Venus,
casa lui Marte și Venus
din Pompei, frescă,
Napoli,
Museo Archeologico
Nazionale

sec. IV-V

Fragment arhitectonic
cu Venus
care iese din mare,
Cairo,
Muzeul Civilizației Copte

cca 1360

Maestru din San Martino,
Venus adorată de șase
amanți legendari
farfurie de manufactură
florentină, detaliu,
Paris, Musée du Louvre

sec. XIV

Tapiserie reprezentând
Apocalipsa
înfățișând *Viziunea*
marii curtezane
(Apocalipsa, 17)
Angers,
Castelul Regelui René

1470-1480

Pictor anonim din
Renania de Jos,
Magia dragostei
Leipzig,
Museum der bildenden
Künste

1538

Tițian,
Venus din Urbino
Florența,
Galleria degli Uffizi

1545

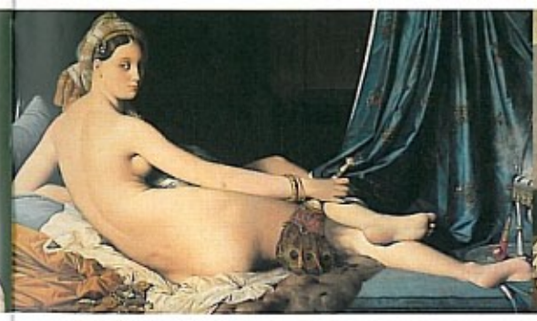
Agnolo Bronzino,
Allegoria lui Venus
Londra,
National Gallery

1630

Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment
întruchipând-o
pe Afrodita
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

1650

Diego Velásquez,
Veneră în oglindă
Londra,
National Gallery



1814

Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Marea odaliscă
Paris,
Musée du Louvre

1833

Francesco Hayez,
Magdalena căindu-se
Milano,
Civica Galleria
d'Arte Moderna

1863

Édouard Manet,
Olympia
Paris,
Musée d'Orsay

VENERĂ NUDĂ

1892

Paul Gauguin,
Aha oe feii?
Sankt Petersburg,
Ermitaj

1908

Pablo Picasso,
Marea nimfă a pădurii
Sankt Petersburg,
Ermitaj

1909

Gustav Klimt,
Salomeea
Veneția,
Galleria d'Arte Moderna

cca 1920

Josephine Baker

cca 1950

Marilyn Monroe

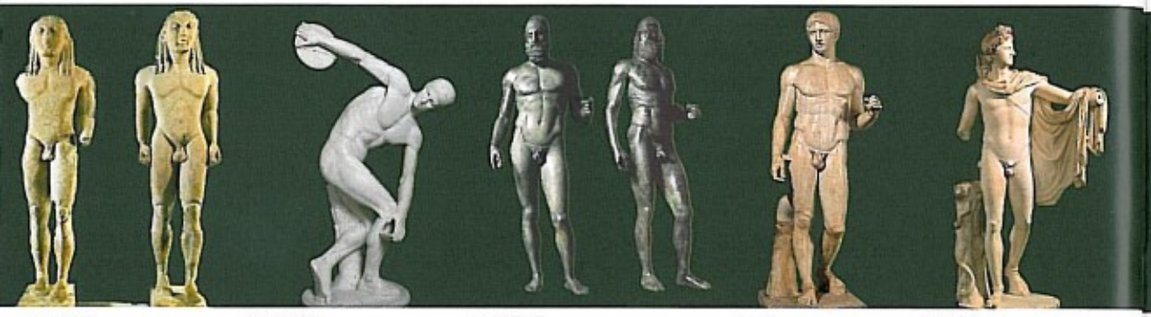
cca 1965

Brigitte Bardot

1997

Monica Bellucci,
Calendarul Pirelli

ADONIS NUD



sec. VI i.Ch.

Kouros
Atena,
Muzeul Arheologic Național

470-440 i.Ch.

Discobol
copie romană după Miron,
Roma,
Museo Nazionale Romano

470-400 i.Ch.

Maestru din Olympia,
Statuí de bronz din Riace
Reggio Calabria,
Museo Nazionale

440 i.Ch.

Dorifor (Purtător de lance)
copie romană după Policlet,
Napoli,
Museo Archeologico Nazionale

sec. I d.Ch.

Apollo din Belvedere
Roma,
Musei Vaticani

cca 1190

Adam
Paris,
Catedrala Notre-Dame

1474

Antonello da Messina,
Sf. Sebastian
Dresda,
Gemäldegalerie

1602

Caravaggio,
Sf. Ioan Botezătorul
Roma,
Pinacoteca Capitolina

1615-1630

Guido Reni,
Atalanta și Hippomene
Napoli,
Museo di Capodimonte

1792

Anne-Louis Girodet-Trioson,
Somnul lui Endymion
Paris,
Musée du Louvre

1842

Francesco Hayez,
Samson
Florența,
Galleria d'Arte Moderna

1906

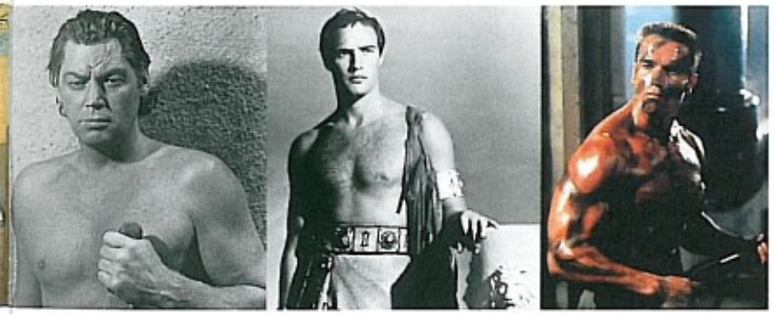
Pablo Picasso,
Adolescenți
Paris,
Musée de l'Orangerie

1907

Henri Matisse,
Schiță pentru „Muzica"
New York,
Museum of Modern Art

1923

Frederick Cayley-Robinson,
Tinerețe
Colecție particulară



1933

Johnny Weissmuller,
Tarzan

1952

Marlon Brando,
Iulius Caesar

1985

Arnold Schwarzenegger,
Commando

sec. VII I.Ch.

Doamna din Auxerre
de proveniență cretană,
Paris,
Musée du Louvre

sec. VII I.Ch.

Flora
frescă din vila Ariadnei din Stabiae,
Napoli,
Museo Archeologico Nazionale

sec. VI I.Ch.

Kore
Atena,
Muzeul Arheologic Național

470 I.Ch.

Sappho și Alceu
vas cu figuri roșii originar din Atica,
München,
Staatliche Antikensammlungen

cca 1340

Jocul cu gluga
poșetă brodată, manufactură pariziană,
Hamburg,
Museum für Kunst und Gewerbe

1456

Paolo Uccello,
Sf. Gheorghe și balaurul (detaliu)
Londra,
National Gallery

1469

Francesco del Cossa,
Aprilie
în *Sala mare a lunilor*
Ferrara,
Palazzo Schifanoia

1503-1506

Leonardo da Vinci,
Monna Lisa
Paris,
Musée du Louvre

cca 1514

Rafael,
Femeie cu văl
Florența,
Palazzo Pitti

1530-1535

Parmigianino,
Anteia
Napoli,
Museo di Capodimonte

cca 1540

Tițian,
Frumoasa
Florența,
Galleria Palatina

1606-1607

Peter Paul Rubens,
Veronica Spinola Doria
Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle

1650

Michel Gatine,
Madame de Sévigné
din *Galerie française de femmes célèbres*
(Paris, 1827)

1740

Jean-Étienne Liotard,
Nobilă franțuzoaică în straie turcești
Geneva,
Musée d'art et d'histoire

1756

François Boucher,
Portretul Doamnei de Pompadour
München,
Alte Pinakothek

1760

Thomas Gainsbourgh,
Portretul Doamnei Graham
Edinburg, National Gallery

1800

Jacques-Louis David,
Portretul Doamnei Récamier
Paris,
Musée du Louvre

1866

Edward Burne-Jones,
Prințesa încătușată
New York,
The Forbes Collection

1867

Charles-Auguste Mangin,
Sappho
Manchester Art Gallery,
Bridgeman Art Library

1899

Paul Gauguin,
Luna Mariei
Sankt Petersburg,
Ermitaj

1902

Gustav Klimt,
Friza lui Beethoven, corul îngerilor din rai
Viena,
Österreichische Galerie

1910

Ferdinand Hodler,
Femeie în mers
Colecția Thomas Schmidheiny

1917

Egon Schiele,
Femeie cu un picior îndoit
Praga,
Narodni Gallerie

cca 1920

Colette

1927

Coco Chanel,
Manechin

1946

Rita Hayworth

1960

Anita Ekberg,
La dolce vita

2000 i.Ch.

Figură masculină, statuetă în argint, Alep, Museo Nazionale

1300 i.Ch.

Ornament de pe pereții unei încăperi egiptene înfățișându-l pe demnitarul Sennedjem, Necropola de la Deir el-Medîna

470-450 i.Ch.

Pictor al fiicelor Niobei, vas grecesc cu ornamente spiralate, Napoli Museo Archeologico Nazionale

sec. I d.Ch.

Zeu Iar Napoli, Museo Archeologico Nazionale

sec. XIV

Miniaturist de la curtea de Anjou, *Muzica și cei ce o cultivă* din *De arythmetica, de musica* de Severinus Boetius, Napoli, Biblioteca Nazionale

1360

Guariento di Arpo, *Cete de îngeri cu arme și platoșe* Padova, Museo Civico

1410-1411

Frații Limbourg, *Aprilie* din ciclul *Les Très riches heures du Duc de Berry* Chantilly, Musée Condé

1433

Jan Van Eyck, *Bărbat cu turban roșu* Londra, National Gallery

1500

Albrecht Dürer, *Autoportret* München, Alte Pinakothek

1573

Paolo Veronese, *Cina acasă la Levi* (detaliu stânga), Veneția, Gallerie dell'Accademia

1593-1594

Caravaggio, *Vânzătorul de fructe* Roma, Galleria Borghese

1609-1610

Peter Paul Rubens, *Autoportret cu Isabella Brandt* München, Alte Pinakothek

1634

Rembrandt, *Portretul lui Marten Soolmans* Paris, Colecție particulară

cca 1660

Jan Cossiers, *Ghicitorul* Sankt Petersburg, Ermitaj

cca 1668

Jan Vermeer, *Geograful* Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

1720

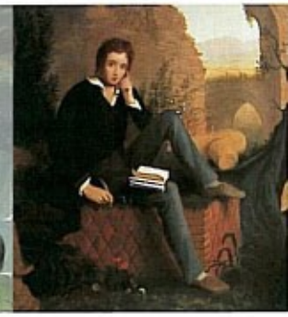
Fra Galgario, *Portret de nobil* Milano, Pinacoteca di Brera

1787

Johan Heinrich Wilhelm Tischbeinn *Goethe în câmpia romană* Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

1800

Jacques-Louis David, *Napoleon la trecătoarea Saint Bernard* Paris, Musée National de Malmaison



1818

Joseph Severn, *Shelley la Termele lui Caracalla* Roma, Keats and Shelley Memorial House

1844

Émile Deroy, *Portretul lui Baudelaire* Versailles, Musée National du Château

1897

Giovanni Boldini, *Contele Robert de Montesquieu-Fézensac* Paris, Musée d'Orsay

1901

Aubrey Beardsley, *Et în Arcadia Ego* din *The Latest Works of Aubrey Beardsley* (Londra–New York, 1901) Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

cca 1947

Humphrey Bogart

1954

Marlon Brando, *Frontul de pe linia portului*

1954

James Dean

1975

David Bowie

1989

Mick Jagger

2002

David Beckham

2002

George Clooney

2700-2300 i.Ch.
Cap de femeie, statuetă provenind din insula Kéros, Paris, Musée du Louvre

2500 i.Ch.
Cap de femeie, statuetă provenind din Chafadji, Kansas City, Atkins Museum of Fine Arts

1391-1353 i.Ch.
Statuia lui Tuya, Paris, Musée du Louvre

sec. V i.Ch.
Antefix sub formă de cap de femeie, Paris, Musée du Louvre

sec. II i.Ch.
Portret de femeie (Antinoe?), Paris, Musée du Louvre

sec. I i.Ch.
Doamna Flavia
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

1540
Agnolo Bronzino, *Portretul Lucreției Panciatichi*
Florența, Galleria degli Uffizi

cca 1540
Tițian, *Magdalena*
Florența, Galleria Palatina

1703
Nicolas de Largillière, *Frumoasa din Strasbourg*
Strasbourg, Musée des Beaux-Arts

1770
Joshua Reynolds, *Domnișoarele Waldegrave*
Edinburg, National Gallery of Scotland

1782
George Romney, *Lady Hamilton Intruchipând-o pe Circe*
Londra, Tate Gallery

1926
Louise Brooks

1929
Tamara de Lempicka, *Sankt Moritz*
Orléans, Musée des Beaux-Arts

1931
Greta Garbo

1932
Greta Garbo, *Mata Hari*

cca 1949
Rita Hayworth

sec. I i.Ch.
Portret de copilă numită „Poeta" (Sappho?) provenind de la Pompei, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

sec. V
Capul așa-numitei „Teodora", Milano, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco

cca 1300
Konrad von Altstetten, vânător și vânat totodată
Heidelberg, Universitätsbibliothek

sec. XV
Maestru al portretelor Baroncelli, *Portretul Mariei Bonciani*
Florența, Galleria degli Uffizi

1480
Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*
Chantilly, Musée Condé

1485-1490
Leonardo da Vinci, *Portretul Ceciliei Gallerani*
Cracovia, Czartorysky Museum

1800
Marie Guillelmine Benoist, *Portret de negresă*
Paris, Musée du Louvre

1820
Giuseppe Tominz, *Moskonova*
Ljubljana, Narodna Galerija

1860-1865
Felix Nadar, *Sarah Bernhardt*

1867
Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*
New York, Metropolitan Museum of Art

1922
Rina De Liguoro, *Curtezana*

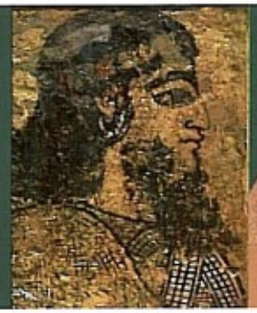
1954
Audrey Hepburn

cca 1960
Brigitte Bardot

cca 1970
Twiggy

2500-2000 i.Ch.

Capul lui Sargon
din Akkad
(statuetă din bronz),
Bagdad,
Muzeul Arheologic



sec. VII i.Ch.

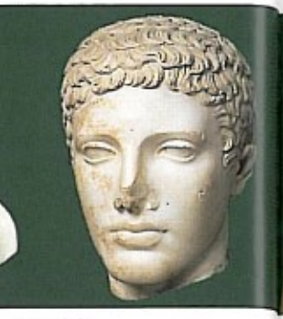
Pictură murală
din palatul
guvernatorului
din Tell Barsip,
Alep,
Muzeul Național

sec. VII-VI i.Ch.

Apollon din Delfi
Delfi,
Muzeul Național

550 i.Ch.

Cavalerul Rampin
Paris,
Musée du Louvre



sec. V i.Ch.

Cap de atlet
Napoli,
Museo Archeologico
Nazionale
Collezione Astarita

sec. V i.Ch.

Antinoos
Napoli,
Museo
Archeologico
Nazionale

1255-1265

Hermann
statuie din corul
dinspre apus
al Domului din
Naumburg

sec. XIV

Miniaturist napolitan,
Cavaler din epoca dinastiei
de Anjou
din *Ad Robertum Siciliae Regem*
Florența,
Biblioteca Nazionale

1498

Albrecht Dürer,
Autoportret cu mănuși,
Madrid,
Museo Nacional
del Prado

sec. XVI

Bartolomeo Veneto,
Portret de nobil
Roma,
Galleria Nazionale di
Arte Antica

cca 1645

Anton Van Dyck,
Portretul a doi
gentilomi englezi
Londra,
National Gallery

1720

Fra Galgario,
Portret de nobil cu
tricorn
Milano,
Museo Poldi Pezzoli

cca 1815

Thomas Lawrence,
Portretul Lordului Byron
Milano,
Colecție particulară

cca 1923

Rodolfo Valentino

1932

John Barrymore,
Mata Hari

cca 1935

Tyrone Power

1951

Marlon Brando

1954

James Dean

cca 1968

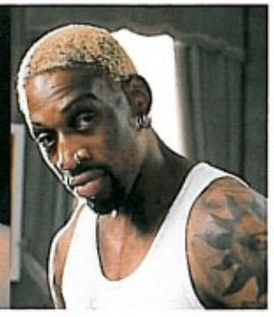
Jim Morrison

cca 1968

Jimi Hendrix

1975

John Travolta,
Saturday Night Fever



cca 1998

Dennis Rodman

1132-1140

Nașterea Mântuitorului
mozaic din
Cappella Palatina,
Palermo

sec. XII

Icoană din marmură
a Fecioarei
rugându-se
Messina,
Museo Regionale

sec. XII

Fecioara și doi îngeri
frescă pe arcada bisericii
mănăstirii
Sant'Angelo di Formis

sec. XII

Școala florentină,
Fecioara cu Pruncul
Florența,
Galleria degli Uffizi

1285

Duccio di Buoninsegna,
Madonna Ruccellai
Florența,
Galleria degli Uffizi

1441-1447

Filippino Lippi,
Încununarea Fecioarei
Florența,
Galleria degli Uffizi

1450

Jean Fouquet,
Fecioara cu Pruncul
Anvers,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten

cca 1460

Jacopo Bellini,
Fecioara cu Pruncul
Florența,
Galleria degli Uffizi

cca 1470

Hans Memling,
Fecioara în jilț cu Pruncul
Florența,
Galleria degli Uffizi

1509

Quinten Metsijs,
Tripticul Sf. Ana
Bruxelles,
Musées Royaux
des Beaux-Arts

1524-1526

Tițian,
Altarul Pesaro
Veneția,
Santa Maria dei Frari

cca 1526

Albrecht Dürer,
Madona cu para
Florența,
Galleria degli Uffizi

1532

Parmigianino,
Madona cu gât lung
Florența,
Palazzo Pitti

1310

Giotto,
Madonna d'Ognissanti
Florența,
Galleria degli Uffizi

1330

Simone Martini,
Buna-Vestire și sfinții
Florența,
Galleria degli Uffizi

1410-1411

Frații Limbourg,
Sfânta Fecioară și Elisabeta
din ciclul *Les Très riches heures*
du Duc de Berry
Chantilly,
Musée Condé

1425-1430

Masolino,
Madona cea smerită
Florența,
Galleria degli Uffizi

cca 1478

Hugo van der Goes,
Tripticul Portinari
Florența,
Galleria degli Uffizi

1487

Sandro Botticelli,
Madona cu rodia
Florența,
Galleria degli Uffizi

1501-1505

Michelangelo,
Tondo Doni
Florența,
Galleria degli Uffizi

1504-1508

Rafael,
Madona cu sticletele
Florența,
Galleria degli Uffizi

cca 1604

Caravaggio,
Madona pelerinilor
Roma,
Sant'Agostino

cca 1686

Luca Giordano,
Madona de sub baldachin
Napoli,
Museo di Capodimonte

1849-1950

Dante Gabriel Rossetti,
Ecce ancilla Domini
Londra,
Tate Gallery

1894-1895

Edvard Munch,
Madonă
Oslo,
Nasjonalgalleriet

1991

Madonna
(Louise Veronica
Ciccone)

sec. IX-X

Ferecătură de evangheliar
Capua,
Tesoro della Cattedrale

1145-1150

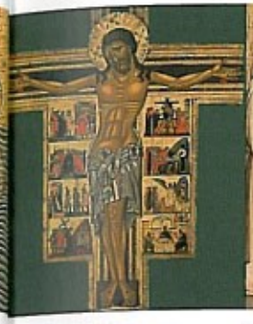
Poarta împărătească a Catedralei Notre-Dame din Chartres

1170

Răstignirea din *Biblia* de la Floreffe,
Londra,
British Museum

1180-1194

Botezul Domnului
mozaic din Catedrala Santa Maria Assunta din Montreal



cca 1350

Școala din Lucca,
crucifix cu scene din patimile lui Isus
Florența,
Galleria degli Uffizi

sec. XIV

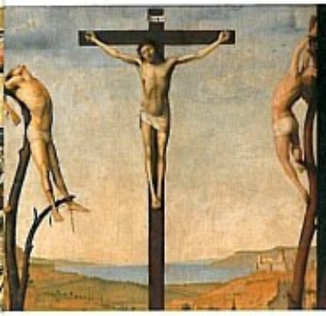
Giottino,
Pietà
Florența,
Galleria degli Uffizi

1410-1411

Frații Limbourg,
Botezul lui Isus
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*
Chantilly,
Musée Condé

1450

Piero della Francesca,
Botezul Domnului
Londra,
National Gallery

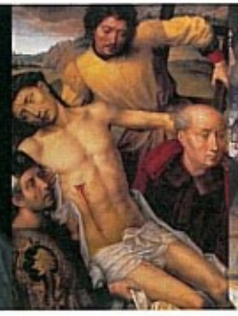


1475-1476

Antonello da Messina,
Răstignirea
Anvers,
Musée Royal des Beaux-Arts

1475

Antonello da Messina,
Salvator mundi
Londra,
National Gallery



1480-1490

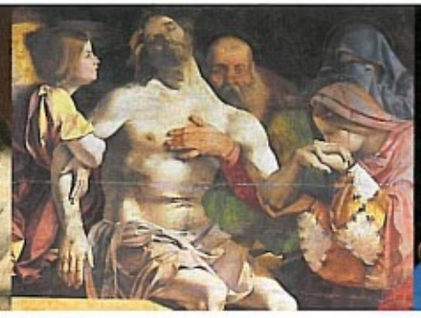
Hans Memling,
Coborârea de pe cruce
Granada,
Capilla Real

cca 1480

Andrea Mantegna,
Jelania lângă trupul mort al lui Christos
Milano,
Pinacoteca di Brera

cca 1500

Gian Francesco Maineri,
Christos purtându-și crucea
Florența,
Galleria degli Uffizi



1508

Lorenzo Lotto,
Pietà
Poliptic din Recanati,
Museo Civico

cca 1510

Cima da Conegliano,
Christos cu cununa de spini
Londra,
National Gallery

cca 1515

Rafael,
Schimbarea la față
Roma,
Pinacoteca Vaticana

1550

Agnolo Bronzino,
Christos coborât de pe cruce
Florența,
Galleria degli Uffizi

1625

Battistello Caracciolo,
Christos legat
Napoli,
Museo di Capodimonte

1780

Francisco Goya y Lucientes,
Christos pe cruce
Madrid,
Museo Nacional del Prado

1973

Ted Neely,
Jesus Christ Superstar

2003

James Caviezel,
Patimile lui Christos

sec. IV I.Ch.

Bustul de dimensiuni colosale al lui Akhenaton
Cairo,
Muzeul Egiptului Antic

sec. III-II I.Ch.

Mozaic înfățișându-l pe Alexandru Macedon
Napoli,
Museo Archeologico Nazionale

sec. VI

Împăratul Iustinian și suita
Ravenna,
Basilica di San Vitale

cca 1000

Împăratul Otto III înconjurat de înalte fețe bisericești și demnitari
München,
Staatsbibliothek

1317

Simone Martini,
Sf. Ludovic de Toulouse
Napoli,
Museo di Capodimonte

1373

Niccolò da Bologna,
Cezar în cortul său
din *De bello pharsalico*
Milano,
Biblioteca Trivulziana

1519

Albrecht Dürer,
Împăratul Maximilian I
Viena,
Kunsthistorisches Museum

cca 1530

Jean Clouet,
Portretul lui François I
Paris,
Musée du Louvre

1532-1533

Titian,
Carol Quintul la Mühlberg
Madrid, Museo Nacional del Prado

1540

Hans Holbein cel Tânăr
Portretul lui Henric VIII
Roma,
Galleria Nazionale di Arte Antica

1542

Dosso Dossi,
Alfonso I d'Este
Modena,
Galleria e Museo Estense

1636

Anton Van Dyck,
Carol I călare,
Londra,
National Gallery

1637

Anton Van Dyck,
Carol I la vânătoare,
Paris,
Musée du Louvre

1641

Anton Van Dyck,
William II de Nassau-Orange
Amsterdam,
Rijksmuseum

cca 1670

Pierre Mignard,
Louis XIV încununat de glorie
Torino,
Galleria Sabauda

cca 1780

Portretul regelui Georges III
Versailles,
Musée du Château

1806

Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Napoleon I pe tronul imperial,
Paris,
Musée de l'Armée,
Hôtel des Invalides

1841-1845

Edwin Henry Landseer,
Windsor Castle in Modern Times
Windsor Castle,
Royal Collection

cca 1845

Portretul lui Louis Philippe d'Orléans,
Versailles,
Musée du Château

1938

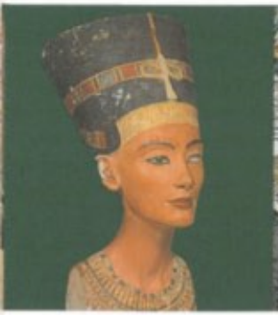
Vittorio Emanuele III alături de fiul său Umberto și nepotul Vittorio

1961

John Fitzgerald Kennedy

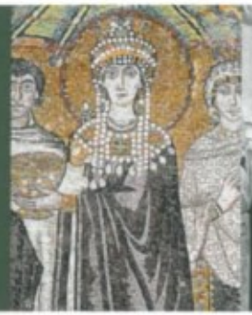
1974

Giovanni Agnelli



sec. XIV i.Ch.

Nefertiti
Berlin,
Ägyptisches Museum
und Papyrussammlung



sec. IX-X

Împărăteasa Teodora și suita
Ravenna,
Basilica di San Vitale

1255-1265

Ekkerhard și Utah
statui din corul
Domului din Naumburg

1503-1504

Michiel Sittow,
Caterina de Aragon
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

1536

Hans Holbein cel Tânăr,
Portretul lui Jane Seymour
Haga,
Mauritshuis

cca 1500

Gentile Bellini,
Caterina Cornaro,
regina Ciprului
Budapesta,
Szépművészeti
Múzeum

cca 1955

Grace Kelly

1963

Liz Taylor,
Cleopatra

1990

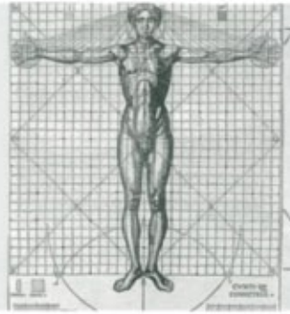
Lady Diana

cca 1490

Leonardo da Vinci,
schema proporțiilor
corpului omenesc,
Veneția,
Gallerie dell'Accademia

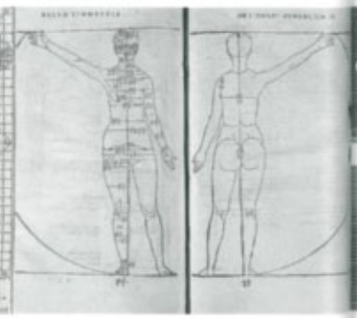
1509

Luca Pacioli,
cap circumscris unei
grile geometrice din
De divina proportione,
Veneția



1521

Figura vitruviana
din Cesare Cesariano,
Lucius Vitruvius Pollio:
Despre arhitectură
Milano,
Biblioteca Nazionale Braidense



1528

Albrecht Dürer,
Planșă antropometrică din
Despre simetria corpurilor umane

1570

Portretul reginei
Elisabeta
a Angliei
Siena,
Pinacoteca Nazionale

1571

François Clouet
Portretul Elisabetei
de Austria
Paris,
Musée du Louvre

1633

Anton Van Dyck,
Regina Henrietta Maria
Washington,
National Gallery

cca 1650

Bernardino Mei,
Antioh și Stratonice
Siena,
Collezione
Monte dei Paschi

sec. IV I.Ch.

Școala lui Policlet,
Statuia unui
luptător
Roma,
Colecție
particulară BNL

440 i.Ch.

Dorifor
(Purtător de lance)
copie romană
după Policlet,
Napoli,
Museo Archeologico
Nazionale

sec. XI

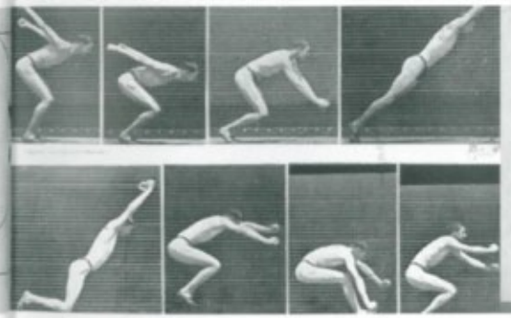
Umorile trupului
și calitățile elementare
ale omului în raport
cu zodiacul
Spania,
Burgo de Osma

sec. XII

Vânturile, elementele,
temperamentele din
Manuscrisul despre
astronomie
Bavaria

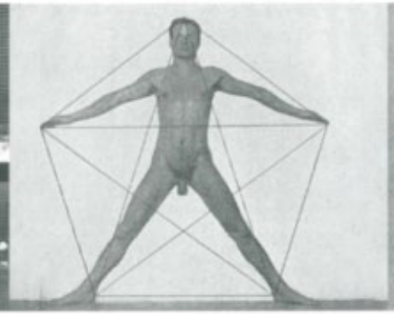
1410-1411

Frații Limbourg,
Omul și zodiacul
din *Les Très riches*
heures du Duc de Berry
Chantilly,
Musée Condé



1887

Eadweard Muybridge,
The Human Figure in Motion

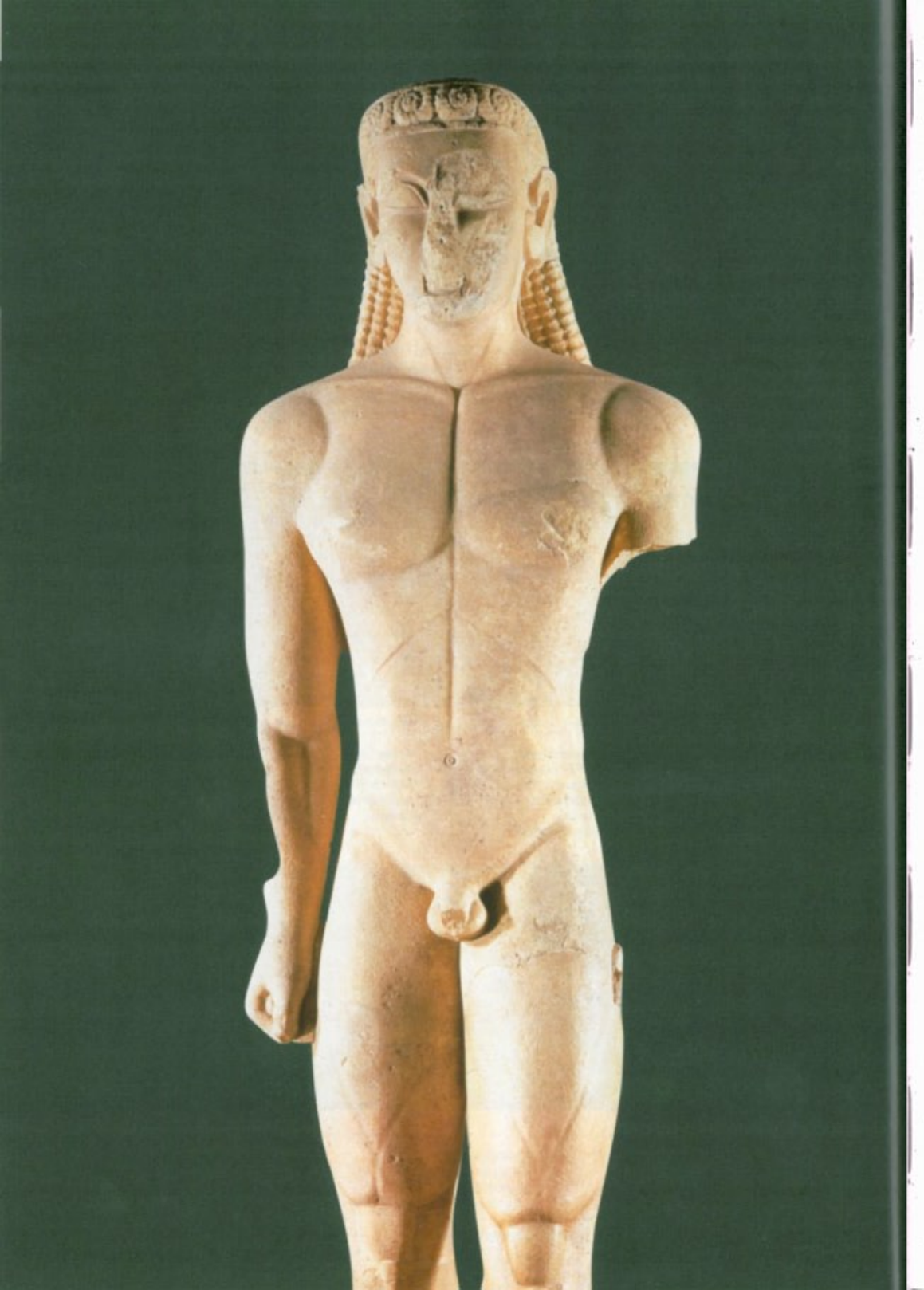


1931

Matila Ghyka,
Microcosmos
din *Le nombre d'or*

1931

Matila Ghyka,
Analiza armonică a unui chip
din *Le nombre d'or*



Kouros,
sec. IV I.Ch.
Atena,
Muzeul Arheologic
Național

Idealul estetic în Grecia antică

1. Corul Muzelor

Hesiod povestește că la Theba, la nunta lui Cadmos cu Harmonia, Muzele ar fi cântat în cinstea mirilor aceste versuri, preluate imediat de cei prezenți: „Cine e frumos e drag, cine nu-i frumos nu-i drag". Aceste versuri, care au ajuns proverbiale, adesea amintite de poeții care au urmat (printre care și Theognis și Euripide), sunt întrucâtva expresia percepției comune a Frumuseții la vechii greci. Și într-adevăr, în Grecia antică, Frumosul nu avea un statut autonom; am putea chiar afirma că grecilor, cel puțin până în epoca lui Pericle, le lipseau atât o estetică propriu-zisă, cât și o teorie a Frumosului.

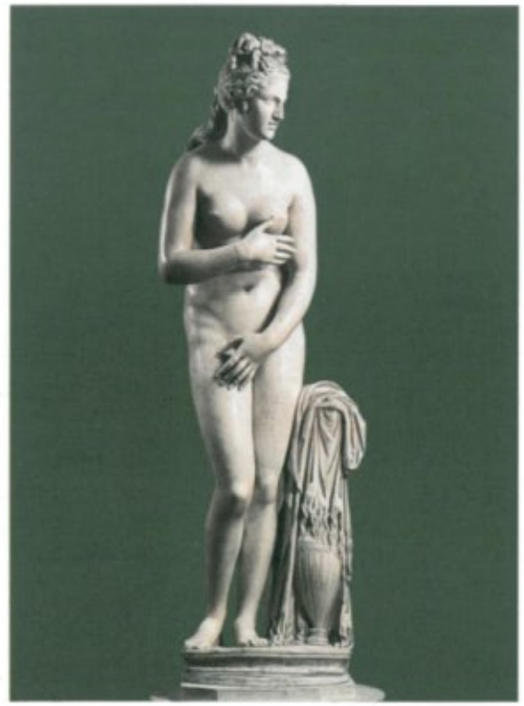
Nu întâmplător Frumusețea este mai totdeauna asociată altor calități. De pildă, la întrebarea referitoare la criteriul de apreciere a Frumuseții, oracolul din Delfi răspunde: „Cel mai drept e cel mai frumos". Chiar și în perioada de aur a artei grecești, Frumusețea este asociată altor valori, cum ar fi „măsura" sau „buna potrivire". La acestea ar trebui să adăugăm și neîncrederea latentă a grecilor față de poezie, idee ce va apărea explicit la Platon: arta și poezia (și în consecință și Frumusețea) pot înveseli privirea și mintea, dar nu se află în conexiune directă cu adevărul. Nu-i o pură întâmplare faptul că tema Frumuseții este atât de des asociată cu războiul troian. Nici la Homer nu găsim o definiție a Frumuseții; cu toate acestea, miticul autor al *Iliadei* oferă o justificare implicită a războiului Troiei, anticipând scandalosul *Elogiu al Elenei* scris de sofistul Gorgias: **irezistibila Frumusețe a Elenei** o absolvă în fond pe Elena însăși de toate nenorocirile pe care le-a pricinuit. Menelau, după ce a biruit Troia, se va repezi asupra soției trădătoare pentru a o ucide, dar brațul său cu arma ridicată va rămâne ca împietrit la vederea frumosului sân dezvelit al Elenei.

Irezistibila Frumusețe a Elenei
Homer (sec. VIII-VII î.Ch.)
Iliada, III, v. 156-165 [1]*
„Nu e păcat ca Troienii cu-Ahei'
cu frumoase pulpare
Pentru-o atare femeie să pată întruna
necazuri:
Cum mai arată, la chip cu-o zeiță din ceruri
asemeni!
Dar și așa, fie dânsa astfel, pe corăbii să plece,
Nu să ne-aducă aici, și copiilor, piază
pe urma-i!"
Astfel grăiră, iar Priam la el o strigă pe Elena:
„Vino încoace, iubită copilă, și șezi
lângă mine,
Ca să-ți vezi și bărbatul dintâi, și prieteni,
și rude!
Nu ești de vină tu însăți, ci zeii din ceruri
au vină
De mi-au trimis împotrivă războiul cel crâncen
și-Aheii..."

Artă și adevăr
Platon (sec. V-IV î.Ch.)
Republica, X
– Arta imitației este departe de adevăr;
de aceea se pare că poate înfăptui orice,
întrucât ea surprinde o părticică din oricare
obiect, iar acea părticică nu e decât o copie.
Un pictor, de pildă, ne va zugrăvi un cizmar,
un tâmplar ori alți meșteșugari, fără a se
pricepe la nici unul dintre meșteșugurile lor.
Cu toate acestea, dacă e un pictor bun,
când pictează un tâmplar făcându-l
să se vadă de mai departe, i-ar putea amăgi
pe copii și pe cei mai puțini la minte, dându-le
iluzia că ar fi un tâmplar în carne și oase [...]
Pictura, și în general arta imitației, pe de o
parte, își săvârșește opera ținându-se departe
de adevăr, iar pe de altă parte se adresează
acelor lucruri din noi care sunt cele mai
străine inteligenței, neimprietenindu-se
și neîntovărășindu-se în nici un caz cu ceea ce
este sănătos și adevărat [...]
Astfel încât arta mimetică, deja prin sine însăși
modestă ca valoare, și unindu-se cu o
facultate a minții deopotrivă de modestă,
nu poate da decât roade modeste.
Pictura (și în general arta imitației)
își elaborează opera departe de adevăr.
Ea se află într-o relație strânsă,
ca o prietenă, ca o însoțitoare,
cu acea stare lăuntrică a noastră
care se ține departe de inteligență
și ale cărei țeluri nu sunt nici sănătoase,
nici adevărate.
– Întocmai, răspunse.
– Arta imitației, așadar, care este de mică
valoare și se însoțește de elemente
la rândul lor prea puțin valoroase,
dă naștere unor produse ce valorează puțin.
– Se prea poate.
– E vorba, am continuat eu, doar despre arta
care are de-a face cu văzul, sau și despre cea
care are de-a face cu auzul și pe care
o numim poezie?
– Firește, răspunse el, e vorba și de aceasta
din urmă.

Clasicismul
Johann Joachim Winckelmann
*Cugetări despre imitația artei grecești
în pictură și sculptură*, 1755
Așa precum oamenii, și artele frumoase
au tinerețea lor, iar începuturile lor par
asemenea începuturilor oricărui artist, atras
doar de ceea ce este plin de fast și minunăție
[...] Poate că primii pictori greci nu au desenat
într-un mod diferit de acela în care a compus
cântările sale primul lor mare poet tragic.
În orice acțiune umană se manifestă mai întâi
dimensiunea impetuoasă și șovăitoare;
echilibrul și precizia se dobândesc mai târziu
și e nevoie de timp ca să învățăm să le
admirăm; acestea îi caracterizează doar
pe marii maeștri; pe învățăcei, în schimb,
pasiunile violente pot chiar să îi avantajeze.
Simplitatea nobilă și măreția tăcută a statuilor
grecești constituie adevăratul semn
caracteristic al scrierilor grecești din epoca cea
mai glorioasă, cu alte cuvinte al scrierilor școlii
lui Socrate; și ele sunt calitățile care compun
măreția cu totul deosebită a lui Rafael,
la care acesta a ajuns prin imitarea anticilor.
Era nevoie de un suflet frumos ca al său,
într-un trup frumos, pentru a simți
și a descoperi printre primii, în timpurile
moderne, adevăratul spirit al anticilor;
și toate acestea, spre norocul său, în vremuri
în care sufletele de rând și lipsite de
perfecțiune erau încă insensibile în fața
adevăratei măreții.

*Afrodita
Capitolină*,
copie romană,
300 î.Ch.,
Roma,
Musei Capitolini



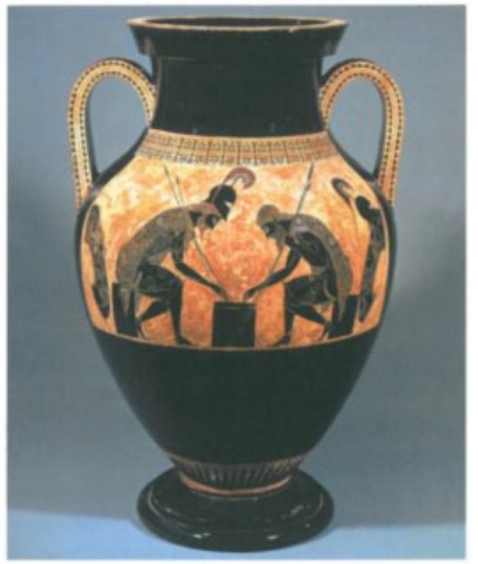
Pornind de la aceste și de la multe alte referiri la Frumusețea trupurilor, masculine sau feminine, nu putem totuși afirma că textele homerice ar manifesta o înțelegere conștientă a Frumuseții. Același lucru trebuie spus și referitor la poeții lirici care au urmat, la care – cu excepția nu lipsită de importanță a lui Sappho – tema Frumuseții nu pare relevantă. Această perspectivă originară nu poate însă fi pe deplin înțeleasă dacă privim Frumusețea prin ochii modernității, așa cum adesea s-a întâmplat de-a lungul diferitelor epoci care au presupus drept autentică și originală o reprezentare „clasică" a Frumuseții; aceasta în realitate era însă fictivă, în sensul că era rodul unei proiecții asupra trecutului făcute de o viziune modernă a lumii (să ne gândim, de pildă, la clasicismul lui Winckelmann). Însuși termenul de *kalón*, care impropriu se traduce prin „frumos", ar trebui

Kalón este ceea ce place
Theognides (sec. VI-V î.Ch.)
Elegii, I, v. 17-18
Muze și Gratii, fiice ale lui Zeus,
voi într-o zi la nunta lui Cadmos
ați cântat frumoasele cuvinte:
„Ce-i frumos e iubit; ce nu-i frumos
nu e iubit"
ce-au fost rostite și de buzele zeilor.

Frumos e ceea ce ne e mereu drag
Euripide (sec. V î.Ch.)
Bacantele, III, v. 880-884
Ce-i oare înțelepciunea,
sau care dar din partea zeilor
e mai frumos pentru oameni
decât acela de a ține mâna
pe capul dușmanului înfrânt?
Ceea ce e frumos ne e mereu drag.

Ahile și Aiax jucând arșice,
amforă cu figuri negre,
540 I.Ch.
Roma,
Musei Vaticani

Pe pagina alăturată:
Zeița Eos purtând trupul fiului său Memnon,
cupă antică cu desene cărămizii,
490-480 I.Ch.,
Paris,
Musée du Louvre



să ne pună în gardă: *Kalón* este ceea ce place, ceea ce trezește admirație, ceea ce atrage privirea.
Obiectul frumos este un obiect care, grație formei sale, răsfață simțurile, și dintre acestea cu deosebire ochiul și urechea. Dar nu numai aspectele perceptibile prin simțuri pot exprima Frumusețea unui obiect: în cazul trupului uman un rol de seamă îl au și calitățile sufletului și ale firii, care sunt percepute mai degrabă prin ochiul minții, decât prin ochiul trupului.
Pe acest fundament putem vorbi de o primă înțelegere a Frumuseții, care însă e legată de diferitele arte care o exprimă, neavând un statut unitar: în imnuri, Frumusețea se manifestă prin armonia cosmosului, în poezie se manifestă prin farmecul ce-i desfată pe oameni, în sculptură prin cumpătata măsură și simetrie a părților, în retorică prin ritmul potrivit.

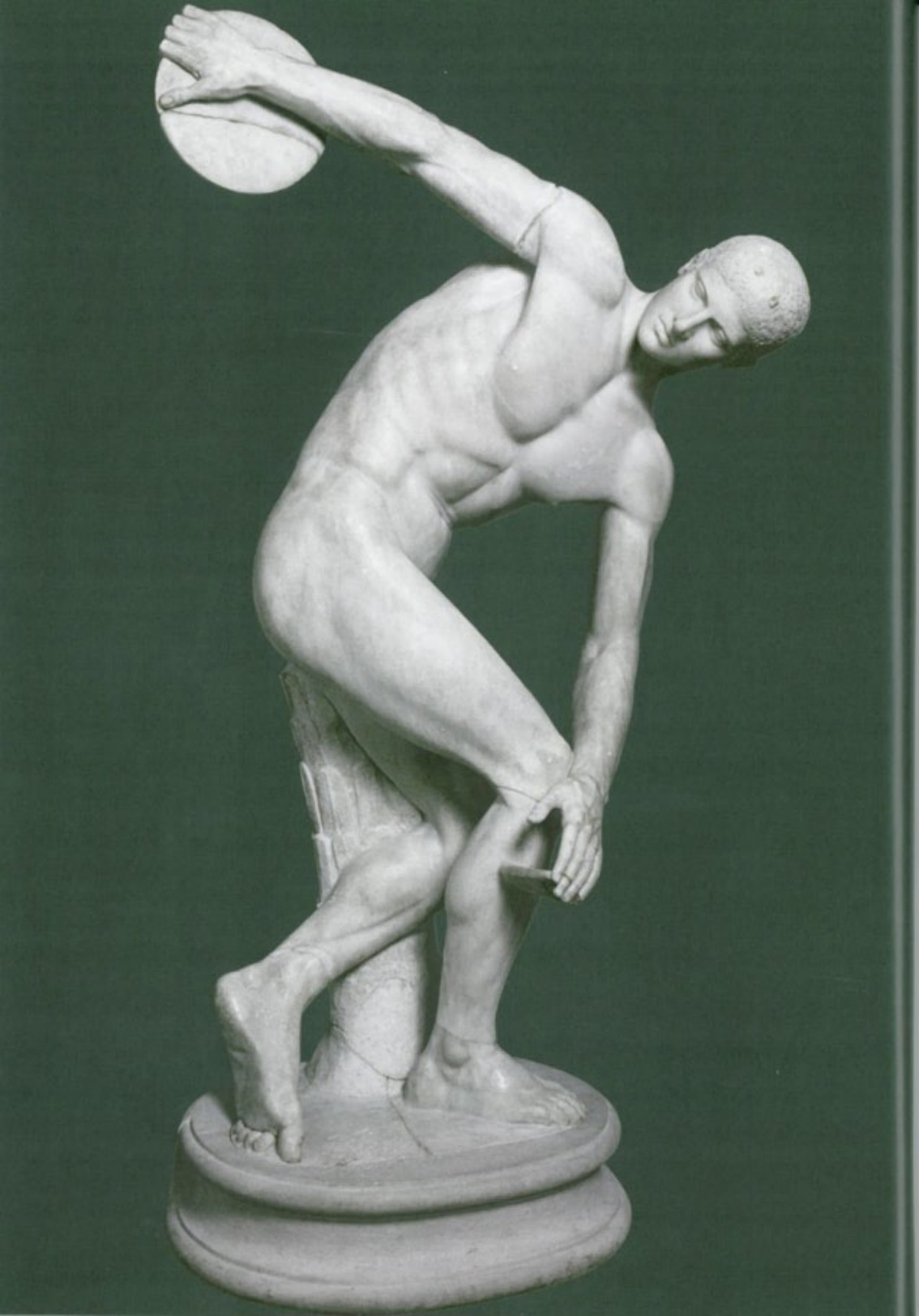
Privire
Platon (sec. V-IV I.Ch.)
Banchetul, 211 e.
Ce ar trebui așadar să credem noi, zise,
dacă vreunuia i-ar fi dat să vadă Frumosul
absolut, pur, neștirbit, neîntinat de carnea
trupească, și nici de sulimanuri, și nici de alte
mărunțișuri ale vieții muritoare,
și ar putea contempla ca formă nepereche
însuși Frumosul divin? Sau crezi poate – zise –
că ar fi o viață de nimic cea a acelui om
care ar privi într-acolo și care ar contempla
Frumosul așa cum trebuie contemplat
și ar rămâne contopit în el?
Nu crezi mai degrabă – adăugă – că aici,
privind Frumusețea doar prin ce e ea vizibilă,
acel om va da naștere nu unor simple imagini
ale virtuții, de vreme ce nu se apropie
de o simplă imagine a Frumosului,
ci va da naștere unor virtuți adevărate,
întrucât se apropie de Frumusețea adevărată?
Și nu crezi că, zămislind și cultivând virtutea
adevărată, va fi drag zeilor și va deveni,
dacă n-o fi fost și vreun alt om înaintea lui,
și el nemuritor?
Acestea toate, o, Phaidros, și voi toți ceilalți,
mi le-a spus Diotime, iar pe mine m-au convins.
Și așa, convins cum sunt, am încercat
să-i conving și pe alții că, pentru a ajunge
în posesia acestui lucru de preț, nu s-ar găsi
mai lesne pentru firea umană un ajutor
mai bun decât Eros.

2. Frumusețea artiștilor

În perioada ascensiunii Atenei ca mare putere militară, economică și culturală se conturează o percepție mai clară a Frumosului estetic. Epoca lui Pericle, care a cunoscut punctul său culminant în perioada războaielor victorioase împotriva perșilor, este un răstimp de mare înflorire a artelor, cu precădere a picturii și sculpturii. Temeiurile acestei dezvoltări sunt de căutat îndeosebi în nevoia de a reconstrui templele distruse de perși, în ostentația trufașă a puterii atenienilor, în favorurile acordate de către Pericle artiștilor. Acestor cauze de natură externă trebuie să li se adauge și evoluția tehnică deosebită a artelor figurative grecești. Sculptura și pictura Greciei antice cunosc, față de arta egipteană, un progres imens, favorizat într-o anumită măsură de legătura dintre artă și bunul-simț. În arhitectura lor și în reprezentările lor picturale, vechii egipteni nu luau în seamă cerințele percepției vizuale, aceasta fiind subordonată unor canoane stabilite abstract, ce trebuiau respectate strict.

Lupta dintre Centauri și Lapiți,
statui de pe frontonul templului din Delfi,
sec. IV î.Ch.
Delfi,
Muzeul Arheologic

Pe pagina alăturată:
Auriga,
sec. V î.Ch.
Delfi,
Muzeul Arheologic



Pe pagina alăturată:
Miron,
Discobolul,
460-450 î.Ch.,
Roma,
Museo Nazionale
Romano

Arta greacă însă pune la loc de cinste vederea subiectivă. Pictorii inventează reprezentarea în *raccourci*, care nu respectă exactitatea obiectivă a formelor: rotunjimea perfectă a unui scut poate fi adaptată vederii privitorului, căruia îi apare sub o perspectivă strivită. În mod analog, în sculptură se poate vorbi de o cercetare empirică al cărei obiectiv este exprimarea Frumuseții vii a trupului. Generația lui Fidias (ale cărui opere ne sunt cunoscute în mare parte prin intermediul copiilor), cea a lui Miron și cea succesivă a lui Praxiteles realizează un soi de echilibru între reprezentarea realistă a Frumuseții, îndeosebi a Frumuseții formelor trupului omenesc (Frumusețea formelor organice are întâietate față de cea a obiectelor anorganice) pe de o parte, și aderarea la un canon *(kanón)* specific, pe de altă parte, în analogie cu regula *(nómos)* din compozițiile muzicale.
Contrar părerilor ulterioare, sculptura greacă nu idealizează un trup abstract, ci e mai degrabă în căutarea unei Frumuseți ideale, făcând o sinteză a trupurilor vii prin care se manifestă o Frumusețe psiho-fizică menită să armonizeze sufletul și corpul, adică Frumusețea formelor și bunătatea sufletului; este idealul acelei ***Kalokagathia*** a cărei cea mai înaltă expresie se regăsește în versurile lui Sappho și în sculpturile lui Praxiteles. Acest tip de Frumusețe își găsește cea mai bună expresie în forme statice în care un crâmpei de mișcare își află echilibrul și odihna și pentru care e mai potrivită simplitatea expresivă decât bogăția detaliilor.
Cu toate acestea, una dintre cele mai importante sculpturi grecești constituie o flagrantă violare a acestei reguli: în ***Laocoon*** (din perioada elenistică) scena e dinamică, descrisă dramatic și departe de a fi simplificată de autor. Descoperirea sa, în 1506, a stârnit stupoare și tulburare.

Fidias,
basoreliefuri
de pe Partenon,
447-432 î.Ch.,
Londra,
British Museum

Imaginea de deasupra, stânga:
Praxiteles,
Afrodita din Cnidos,
copie romană după originalul de Praxiteles,
375-330 I.Ch.,
Roma,
Museo Nazionale Romano

Imaginea de deasupra, dreapta:
Praxiteles,
Hermes cu micuțul Dionysos,
copie romană după Praxiteles,
375-330 I.Ch.,
Roma,
Museo Nazionale Romano

Pe pagina alăturată:
Laocoon
sec. I I.Ch.,
Roma,
Musei Vaticani

Kalokagathía
Sappho (sec. VII-VI I.Ch.)
„Este lucrul cel mai frumos de pe pământ,
un șir de călăreți", zice. „Ba nu, de pedestrași."
„Ba nu, de corăbii." Iar eu gândesc că frumos
este ceea ce este iubit. Să faci să se înțeleagă
asta e un lucru atât de simplu, pentru oricine.
Elena, care vedea Frumusețea atâtora, l-a ales
drept bărbat, drept cel mai bun pe cel care
a stins lumina Troiei; a dat uitării și fiică,
și părinți și a plecat departe, unde
a dorit Cypris, fiindcă-l iubea. [...]
Cine-i frumos e frumos atâta timp cât se află
sub ochii tăi, cine-i și bun pe deasupra,
bun e acum și bun va fi și apoi.

Laocoon
Johann Joachim Winckelmann
Monumente antice inedite, I, 1767
În fine, caracteristica generală și de căpătâi
a capodoperelor grecești constă într-o nobilă
simplitate și o tăcută măreție, atât în postură,
cât și în expresie. Așa precum adâncurile
marine rămân veșnic nemișcate, oricât
de tumultuoasă ar fi marea la suprafață,
tot așa și expresia figurilor grecești, oricât
de chinuite de patimi, vădește mereu
un suflet mare și cumpătat. Acest suflet,
în ciuda cumplitelor suferinți, se citește
pe chipul lui Laocoon și nu numai
pe chipul lui. Durerea care țâșnește din fiecare
mușchi și din fiecare tendon al trupului său,
într-atât încât doar privindu-i abdomenul
contractat ca într-o convulsie și neprivindu-i
chipul sau alte părți ale corpului, ni se pare
că o simțim noi înșine, acea durere
așadar nu își găsește căutași de puțin
expresia în semne ale mâniei nici pe chipul
său, nici în atitudine. Laocoon nu urlă
monstruos ca în cântul lui Vergiliu,
modul în care gura e deschisă n-ar permite-o;
s-ar putea să-i scape în schimb un suspin
plin de suferință și de oprimare,
așa cum îl descrie Jacopo Sadoleto.
Durerea trupului și măreția sufletului
sunt parcă judicios răspândite pe întregul
corp și par să se mențină în echilibru.
Laocoon suferă, dar suferă ca și Filoctet
al lui Sofocle: chinurile lui ne mișcă inima,
iar noi ne-am dori să putem suporta
durerea precum o poate suporta acest
bărbat sublim.

3. Frumusețea filosofilor

Tema Frumuseții a fost elaborată ulterior de Socrate și Platon. Primul, conform mărturiei lui Xenofon din *Memorabilia* (asupra veridicității căreia astăzi planează unele îndoieli, dat fiind sectarismul autorului), pare să fi urmărit legitimarea, pe plan conceptual, a practicii artistice, prin distincția între cel puțin trei categorii estetice diferite: *Frumusețea ideală*, care reprezintă natura printr-o asamblare a părților sale; *Frumusețea spirituală*, care exprimă sufletul prin intermediul privirii (ca în sculpturile lui Praxiteles, peste piatra cărora el colora ochii personajelor pentru a-i face să pară și mai adevărați), precum și *Frumusețea utilă*, adică funcțională.
Mai complexă însă e viziunea lui Platon, din care vor lua naștere cele mai importante două concepții despre Frumusețe elaborate de-a lungul veacurilor: Frumusețea ca armonie și proporție a părților (cu obârșii în gândirea lui Pitagora) și Frumusețea ca strălucire, cum o înfățișează în *Phaidros*, idee ce va influența gândirea neoplatonică.

Memorabilia
Xenofon (sec. V-IV î.Ch.)
Însemnări despre Socrate, III
Aristip îl mai întrebă dacă cunoaște vreun lucru frumos.
– Multe, răspunse. – Și sunt toate la fel?
– Nu, unele sunt cât se poate de diferite între ele. – Și cum poate fi frumos ceva ce e diferit de ceea ce-i frumos? – Pe Zeus, răspunse, iată cum: un bărbat frumos în luptă e diferit de un bărbat frumos la alergări, iar un scut frumos făcut pentru apărare este cât se poate de diferit de o suliță frumoasă făcută pentru o aruncare rapidă și puternică.
– Nu e nici o diferență între răspunsul acesta și cel de dinainte, remarcă celălalt, atunci când te-am întrebat dacă cunoști vreun lucru bun. – Dar tu crezi, zise Socrate, că una este lucrul bun și alta este lucrul frumos? Tu nu știi că, față de aceleași lucruri, toate lucrurile sunt și bune, și frumoase? Întâi de toate, virtutea nu este bună față de unele lucruri și frumoasă față de altele; tot așa și oamenii se cheamă că sunt frumoși și buni în aceleași privințe și în raport cu aceleași lucruri, iar, în raport cu aceleași lucruri, și trupurile oamenilor se dovedesc și frumoase, și bune, și în general toate lucrurile de care se folosesc oamenii sunt privite drept frumoase și bune în raport cu ceea ce le face și utile. – Și atunci și coșul de gunoi e frumos?
– Fără îndoială, pe Zeus! Iar un scut de aur va fi urât, câtă vreme coșul de gunoi este făcut în mod corespunzător scopului său, iar scutul într-un mod necorespunzător.
– Dar atunci, după părerea ta, aceleași lucruri sunt în același timp și frumoase, și bune?
– Desigur, zise, așa cum pot fi în același timp și bune, și rele: adesea ceea ce este bun pentru foame este rău pentru febră, iar ceea ce este bun pentru febră este rău pentru foame; adesea, cel care este frumos la alergări e urât la luptă, iar cel care este frumos, la luptă este urât la alergări. Așadar, dacă un lucru este chiar pe potriva menirii sale, în raport cu acea menire el va fi și frumos, și bun totodată, sau urât și rău în caz contrar [...]
Dacă uneori rămânea să schimbe o vorbă cu câte vreun meșteșugar într-ale artelor care își vedea de meșteșugul lui, căci aceasta îi era meseria, îi era și aceluia de folos. Într-o zi

trecu pe la Parrhasios, pictorul, și, stând de vorbă cu el, îl întrebă: – Pictura, Parrhasios, nu e reprezentarea a ceea ce se vede? În fond, trupurile scunde sau înalte, în întuneric sau în lumină, zgrunțuroase sau catifelate, aspre sau netede, tinere sau bătrâne, voi toate acestea le imitați zugrăvindu-le prin culori. – Așa este, spuse el. – Iar când înfățișați modele de Frumusețe, cum nu e tocmai lesne să găsești o figură umană desăvârșită sub toate aspectele, voi, adunând laolaltă cele mai frumoase detalii luate de la fiecare individ, faceți în așa fel încât întregul trup să apară frumos. – Întocmai așa facem, zise el.
– Și cum asta? Oare mlădierile sufletului, care-i și ispititor, și gingaș, și iubitor, și plăcut, și atrăgător, sunteți în stare să le redați, sau nu se pot imita? – Cum să se poată reda, Socrate, ceva ce nu are o proporție a părților, nici culoare, nici nimic din ceea ce ai înșirat acum, și care nicicum nu se poate vedea?
– Și totuși, își urmă vorba Socrate, omul nu-l poate privi pe un altul cu căldură sau cu dușmănie? – Ba cred că da, răspunse el.
– Și toate acestea nu se pot reda prin expresia ochilor? – Fără îndoială că da. – Și ție ți se pare că aceia cărora le pasă dacă prietenilor lor le e bine sau rău au aceeași expresie a chipului ca și cei cărora nu le pasă? – Pe Zeus, bineînțeles că nu: cei cărora le pasă au o expresie voioasă când prietenilor le merge bine și întunecată când le merge rău. – Așadar, și acest lucru se poate reda? – Cum să nu! – Și măreția, dârnicia, meschinăria, mărșăvia, cumpătarea, prudența, aroganța sau josnicia transpar din chipul și atitudinea omului, fie el încremenit sau în mișcare. – Adevărat. – Va să zică se pot imita? – Cum să nu! – Și îl privești mai cu plăcere pe cel care vădește trăsături frumoase, bune, plăcute, sau pe cel care lasă să se întrezărească tot ce e urât, rău, de disprețuit? – Păi, e o diferență foarte mare, Socrate!
Merse într-o bună zi la Cliton, sculptorul, și, stând de vorbă cu el, îi spuse: – Cliton, că alergătorii tăi și cei pe care îi reprezinți întrecându-se la lupte sau pugilat sunt frumoși, asta o văd și o știu; dar cum reușești să transmiți acea stare care, prin simțul văzului, cel mai profund, îi farmecă pe oameni, și anume că statuile tale ar fi pline de viață? Și cum Cliton, rămas descumpănit, nu-i răspunse pe dată, mai zise: – Nu cumva modelându-ți operele după formele ființelor vii reușești să le faci să pară mai animate?
– Ba da, fără îndoială, răspunse el.
– Și nu prin redarea fidelă a diferitelor părți ale corpului în diferitele lor posturi, adică ridicate sau coborâte, strânse sau întinse, chircite sau relaxate, reușești tu să faci ca statuile tale să pară mai asemănătoare făpturilor vii și mai fermecătoare?
– Ba chiar așa! – Iar imitația întocmai a ceea ce devin trupurile în mișcare nu trezește un simțământ plăcut în cel care le privește?
– Firește că da! – Nu trebuie așadar zugrăviți și ochii amenințători ai luptătorilor, nu trebuie imitată privirea învingătorilor plină de bucurie? – Cum să nu! – Sculptorul, așadar, trebuie să înfățișeze prin forma exterioară stările sufletului.

Armonie și proporție
Platon (sec. V-IV î. Ch.)
Timaios, V
Divinitatea, vrând să o asemuiască celei mai frumoase și celei mai desăvârșite dintre vietățile inteligibile, a creat o singură făptură vizibilă care înăuntrul ei le cuprinde pe toate celelalte ce-i sunt, firește, înrudite [...] Iar cea mai frumoasă uniune este cea pe care ar putea s-o stabilească, în măsura posibilului, un lucru nepereche cu cele de care este legat: proporția este aceea care de-acum poate împlini acest lucru în chip minunat.

Leonardo da Vinci,
Ycocedron abscisus solidus
și *Septuaginta duarum basium vacuum*,
corpuri solide
platoniciene din
De Divina proportione
de Luca Pacioli, 1509.
Milano,
Biblioteca Ambrosiana

Pentru Platon, Frumusețea are o existență autonomă, distinctă de suportul fizic care o exprimă doar în mod accidental; ea nu este, așadar, legată de vreun obiect anume, ci strălucește oriunde. Frumusețea nu corespunde acelor lucruri ce se văd (era de altfel faimoasă urâțenia exterioară a lui Socrate, sub care însă strălucea Frumusețea lui lăuntrică). Întrucât pentru Platon trupul este o grotă întunecoasă care ține sufletul înlănțuit, viziunea bazată pe simțuri trebuie să fie înlocuită de o viziune intelectuală, care solicită învățarea artei dialecticii, adică a filosofiei.
Cu alte cuvinte, nu tuturor le e dat să perceapă adevărata Frumusețe.
În schimb, arta propriu-zisă nu e decât o falsă copie a Frumuseții autentice, și ca atare nu este educativă pentru tineri; așadar, ar fi mai bine să fie alungată din școli și să fie înlocuită cu **Frumusețea formelor geometrice**, bazată pe studiul proporțiilor și pe o concepție matematică a universului.

Strălucire
Platon (sec. V-IV î. Ch.)
Phaidros, XXX
Acum nimic din strălucirea dreptății, a cumpătării și a tuturor celorlalte lucruri care sunt prețioase sufletului nu se regăsește în reprezentările de aici de pe pământ.
Doar foarte puțini sunt aceia care, cu simțurile cufundate în beznă, reușesc totuși să deslușească într-o copie modelul original pe care aceasta îl reproduce. Frumusețea însă, pe atunci, se putea vedea în toată splendoarea sa; ca într-un cor al bucuriei, aveam parte de o preafericită viziune și contemplație, în timp ce noi îl urmam în alai pe Zeus, iar ceilalți pe un altul dintre zei și porneam în acea inițiere pe care, pe drept cuvânt, o putem numi aducătoare de fericire; o așteptam ca pe o sărbătoare, fiind noi pe atunci cu adevărat întregi și neștirbiți de relele ce urmau să ne pască și contemplând în acele ritualuri tainice de inițiere viziuni desăvârșite, simple, statornice și senine, într-o lumină pură, căci și noi eram puri și neîngropați în acest mormânt pe care ni-l purtăm în spinare încarcerați ca o stridie, și căruia îi spunem trup.
Acum în reprezentările pământene nu mai răzbate nici o rază a dreptății, a cumpătării și a cător alte însușiri scumpe sufletului; doar prea puțini, având simțurile atât de amorțite, apropiându-se de imagini reușesc să întrezărească totuși natura adevărată a ceea ce este înfățișat în ele. Frumusețea strălucea pe atunci în toată splendoarea sa, când într-o preafericită ceată ne bucuram de înălțătoarea-i viziune, noi urmându-l pe Zeus, ceilalți pe alți zei, și eram primiți în acea inițiere în care am cunoscut beatitudinea; ne închinam ei, fiind noi pe atunci cu adevărat întregi și neavând habar de relele ce ne așteptau, și-i contemplam formele desăvârșite și simple, demne de veneratie și nemișcate, cufundați într-o lumină de o mare puritate, așa cum și noi eram pe când nu purtam cu noi acest mormânt cu numele de trup, în care suntem prizonieri ca o stridie...

Frumusețea formelor geometrice
Platon (sec. V-IV î. Ch.)
Timaios, 55e-56c.
Dar, lăsând la o parte toate acestea, să împărțim categoriile pe care le-am obținut în urma raționamentului cu referire la foc, pământ, apă și aer. Pământului să-i atribuim forma cubică. Căci într-adevăr, dintre cele patru categorii, este cel mai nemișcat și cel mai modelabil dintre corpuri. și mai ales trebuie să fie astfel cel cu bazele cele mai solide. Dintre triunghiurile de care am vorbit la început, prin natura lui e mai solid acela a cărui bază are laturile egale, față de cele care au laturile inegale. Iar dintre suprafețele compuse din diferite tipuri de triunghiuri, tetragonul echilateral se dovedește a fi prin forța lucrurilor mult mai stabil decât triunghiul echilateral, atât în ce privește părțile exterioare, cât și în interior.
De aceea, dacă atribuim acest corp pământului, salvăm raționamentul plauzibil. Apei îi vom atribui forma cea mai grea de urnit dintre cele ce au rămas, focului – pe cea mai mișcătoare, iar aerului – pe cea intermediară [...] Toate aceste forme trebuie așadar să ni le imaginăm extrem de mici, neputând fi vizibilă de către noi, din cauza dimensiunilor sale, nici una dintre particelele componente; doar când se adună laolaltă toate, pot fi văzute sub formă de mase întregi. Cât despre proporțiile referitoare la cantitate, mișcare și celelalte forțe, trebuie spus că, în măsura în care natura faptului necesar a încetat, prin activitate spontană sau fiind determinată să facă astfel, toate acestea au fost aranjate în armonie de către Zei, după ce au fost mai întâi riguros desăvârșite sub fiecare aspect al lor, conform unor raporturi numerice.

Capitolul II

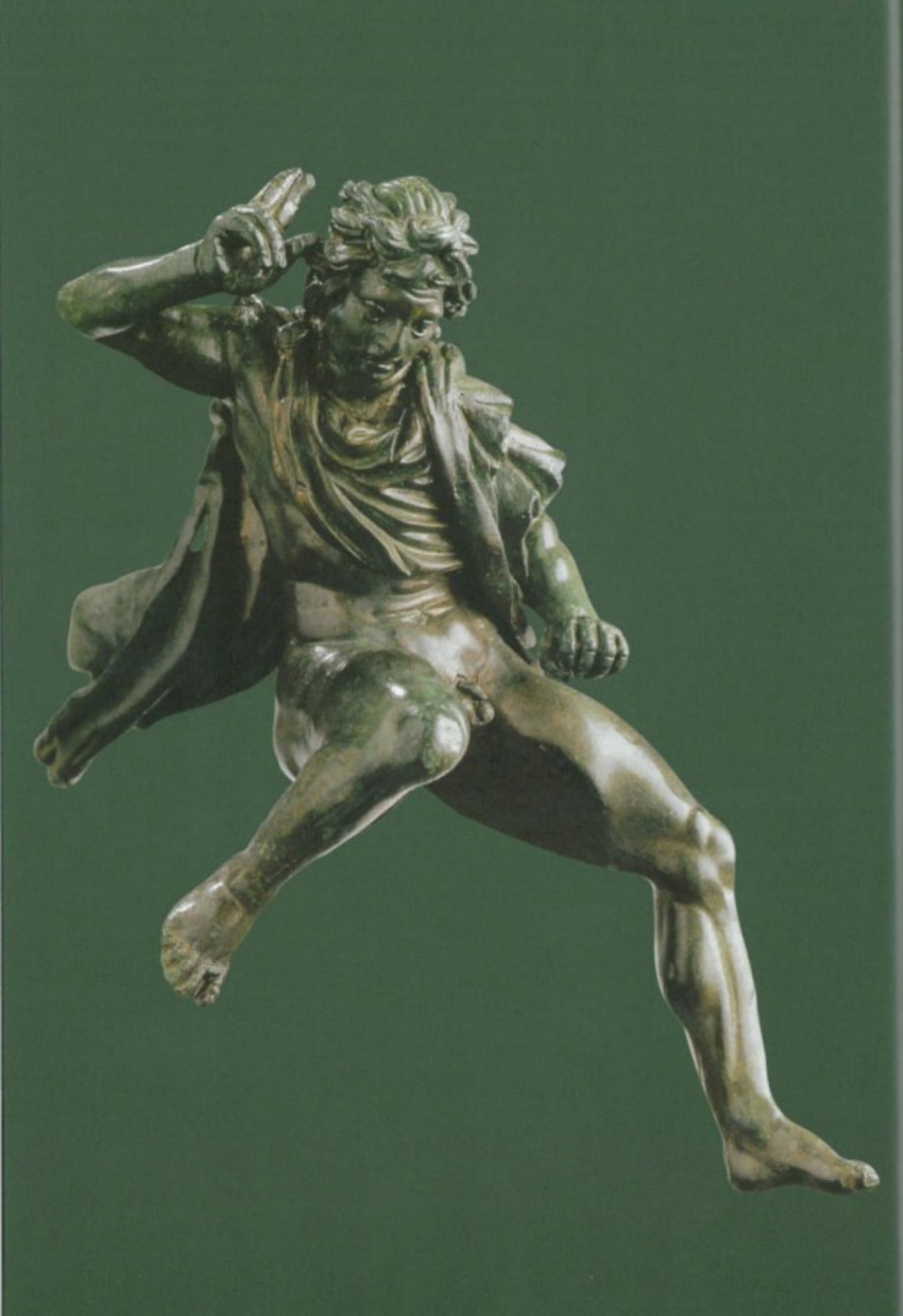
Apolinic și Dionisiac

1. Zeii din Delfi

Conform mitologiei, Zeus ar fi atribuit o potrivită măsură și o cuvenită limită fiecărei făpturi; stăpânirea lumii coincide astfel cu o armonie precisă și cuantificabilă, formulată în cele patru inscripții de pe zidurile templului din Delfi: „Cel mai drept este cel mai frumos", „Respectă limita", „Urăște *hybris*-ul (aroganța)", „Nimic în exces". Pe aceste reguli se întemeiază bunul-simț grec al Frumuseții, în consens cu o viziune a lumii care interpretează ordinea și armonia drept ceva menit să pună o stavilă acelui „Chaos care cască", din a cărui gură, după spusele lui Hesiod, s-a slobozit afară lumea. Este o viziune pusă sub oblăduirea lui **Apollon**, care de altfel este înfățișat printre Muze pe frontonul dinspre apus al templului din Delfi.

Apollon și Muzele, vas cu figurine cărămizii, 500 I. Ch., Sankt Petersburg, Ermitaj

Pe pagina alăturată: *Apollon din Belvedere*, copie romană după originalul din sec. IV I. Ch., sec. I e.n., Roma, Musei Vaticani



Pe pagina alăturată:
Lisip,
Statuetă reprezentându-l pe Alexandru la vânătoare,
300-250 I. Ch.,
Roma,
Museo di Villa Giulia

Dar în același templu (din sec. IV î.Ch.) apare reprezentat, pe frontonul opus dinspre răsărit, Dionysos, zeul haosului și al neînfrânatei încălcări a oricărei reguli. Prezența simultană a două divinități antitetice nu e întâmplătoare, chiar dacă a fost reliefată drept temă majoră abia în epoca modernă, prin scrierile lui Nietzsche. În linii mari, ea se referă la o posibilitate mereu prezentă și care periodic se și adeverește: aceea a unei irupții a haosului în armonia cea frumoasă. Mai precis, sunt exprimate astfel câteva antiteze semnificative nerezolvate în concepția greacă a Frumuseții, concepție ce se dovedește mult mai complexă și mai problematică decât versiunile ei simplificate, prelucrate de tradiția clasică.
O primă antiteză este aceea dintre Frumusețe și percepția senzorială. Dacă Frumusețea este perceptibilă, dar nu integral, întrucât nu toate aspectele ei se pot manifesta într-o formă sensibilă, atunci se deschide o prăpastie

Apollon
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Nașterea tragediei, I, 1872
[...] într-un sens mai exagerat, ar putea fi valabile și pentru Apollon spusele lui Schopenhauer despre omul prins în mrejele Pleiadei Maia *(Lumea ca voință și reprezentare*, p. 416):

„Așa cum, pe marea înfuriată și nețărmurită, care ridică și cufundă gemând munți de talazuri, navigatorul stă pe vasul său, punându-și toate speranțele în plăpânda-i corabie, tot așa și individul stă netulburat în mijlocul unei mări de suferințe, căutându-și reazăm și speranță în *principium individuationis.*"

Pictor din Kleophrades,
Dionysos printre Satiri și Menade,
amforă cu figurine cărămizii,
500-495 I.Ch.,
München,
Staatliche Antikensammlungen

Faunul Barberini,
220 î.Ch.,
München,
Staatliche
Antikensammlungen

periculoasă între Aparență și Frumusețe: prăpastie pe care artiștii vor încerca să o mențină cât mai îngustă, dar pe care un filosof ca Heraclit o va căsca în toată amploarea ei, afirmând că Frumusețea armonioasă a lumii se manifestă ca dezordine întâmplătoare.
O a doua antiteză este cea dintre sunet și văz, cele două simțuri privilegiate în percepția grecilor (probabil pentru că, spre deosebire de miros sau gust, pot fi corelate măsurilor și ordinelor numerice); cu toate că muzicii i se recunoaște privilegiul de a da expresie sufletului, doar **formelor vizibile** li se aplică definiția de „frumos" *(Kalòn)* precum „ceva ce place și atrage".
Dezordinea și muzica reușesc astfel să constituie un fel de latură întunecată a Frumuseții apolinice armonice și vizibile, și ca atare riscă să cadă din nou în sfera de acțiune a lui Dionysos.
O atare diferență este comprehensibilă dacă ne gândim că o statuie trebuia să reprezinte o „idee" (și deci presupunea o contemplație senină), în timp ce muzica era înțeleasă ca un lucru ce isca patimi.

Forme vizibile
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Nașterea tragediei, I, 1872
Ar trebui spus că încrederea de nezdruncinat în acel *principium*, precum și calma resemnare a celui care se simte de acesta dominat, și-au găsit în Apollon expresia lor sublimă; Apollon ar putea fi definit drept măreața imagine divină a acelui *principium individuationis*, iar prin gesturile și privirile lui ne grăiește întreaga bucurie și înțelepciune a „aparenței", alături de Frumusețea sa.

2. De la greci la Nietzsche

Un aspect care derivă din antiteza dintre Apollon și Dionysos este privitor la dualitatea depărtare/apropiere. Arta greacă și în general cea occidentală, spre deosebire de unele forme artistice orientale, acordă întâietate unei cuvenite distanțe față de operă, cu care nu se intră în contact direct; o sculptură japoneză, dimpotrivă, se atinge, așa cum și cu o mandala tibetană trasată pe nisip se interacționează. Frumusețea greacă este transmisă astfel prin simțurile care permit să se mențină o distanță între obiect și cel care îl observă: văz și auz, mai degrabă decât pipăit, gust, miros. Însă formele ce se pot auzi, cum ar fi muzica, de pildă, trezesc neliniște, prin participarea pe care o stârnesc în sufletul celui de față. Ritmul muzicii trimite la curgerea veșnică (și dizarmonică, întrucât e fără stavilă) a tot ce există.

Pictor din Mideia,
Faun și femeile din Lesbos,
detaliu,
sec. V î.Ch.,
Florența,
Museo Archeologico

Dincolo de naivitățile vârstei sale tinere (pe care autorul de altfel și le recunoaște) și de unele ipoteze hazardate, pe drept cuvânt criticate de filologi, acesta este în linii mari punctul de forță al lecturii date de Nietzsche pe marginea antitezei dintre apolinic și dionisiac. Armonia senină, înțeleasă ca ordine și măsură, se manifestă în ceea ce Nietzsche definește drept **Frumusețe apolinică**. Dar acest tip de Frumusețe este în același timp un paravan care încearcă să estompeze prezența unei **Frumuseți dionisiace**, răvășitoare, care se face cunoscută nu prin formele de manifestare exterioară, ci prin ceea ce este dincolo de ele. Aceasta este o Frumusețe voioasă și primejdioasă, în antiteză cu rațiunea și adesea reprezentată ca posedare și nebunie: este jumătatea nocturnă a blândului cer al Aticii care se umple de mistere inițiatice și de obscure ritualuri de sacrificiu, cum ar fi misterele de la Eleusis și riturile dionisiace. Această Frumusețe nocturnă și tulburătoare va rămâne ascunsă până în epoca modernă (v. cap. XIII), pentru a se transforma mai apoi, printr-un gest de revanșă față de frumoasa armonie clasică, în acel izvor tainic și vital al manifestărilor contemporane ale Frumuseții.

Silen între doi satiri, friză din Misterele dionisiace, sec. II.Ch., Pompei, Villa dei Misteri

Frumusețea apolinică
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Nașterea tragediei, III, 1872
„Candoarea" homerică trebuie înțeleasă doar ca o desăvârșită biruință a iluziei apolinice: este o iluzie similară cu aceea de care natura se folosește atât de des pentru a-și atinge scopurile. Adevărata țintă este camuflată de o imagine iluzorie: întindem mâinile înspre ea, iar natura își atinge scopul prin propria noastră eroare. La vechii greci, „voința" a dorit să se intuiască pe sine prin transfigurarea geniului și a universului artelor; pentru a fi proslăvite, fâpturile sale au trebuit să se perceapă pe sine ca demne de slavă, au trebuit să se vadă pe sine într-o sferă superioară, fără ca această lume perfectă a intuiției să acționeze nici ca un imperativ, nici ca un reproș.
Aceasta este sfera Frumuseții în care ei, zeii olimpieni, și-au văzut chipurile ca într-o oglindă. Prin această oglindire a Frumuseții, „voința" elenică a luptat împotriva talentului, echivalentul pe plan artistic al durerii și al înțelepciunii durerii; iar ca monument al acestei biruințe îl avem în fața noastră pe Homer, artistul cel plin de candoare.

Frumusețea dionisiacă
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Nașterea tragediei, XVI, 1872
„Noi credem în viața veșnică!", astfel strigă tragedia, în timp ce muzica reprezintă ideea nemijlocită a acestei vieți. O finalitate cu totul diferită are arta sculpturii: prin ea, Apollon depășește suferința individului prin luminoasa proslăvire a veșniciei aparenței, prin ea Frumusețea învinge suferința care e parte integrantă a vieții, iar durerea este întrucâtva alungată dintre trăsăturile naturii. În arta dionisiacă însă și în simbolismul său tragic, însăși natura ne grăiește prin glasul ei adevărat și deschis: „Fiți precum sunt eu! Precum sunt eu în neîncetata schimbare a formelor exterioare, mamă a tot și a toate, veșnic creatoare, care veșnic obligă la existență, care veșnic își găsește alinarea în această schimbare a aparențelor!"

Capitolul III

Frumusețea ca proporție și armonie

1. Numărul și muzica

Rabano Mauro,
Cele patru elemente, cele patru anotimpuri, cele patru regiuni ale lumii, cele patru părțimi ale lumii...
se dispun în formă de cruce și prin ea se sfințesc din Laudibus Sanctae Crucis,
Ms. 223F, fol.10,
detaliu,
sec. IX,
Amiens,
Bibliothèque Municipale

Bunul-simț ne face să considerăm drept frumos un lucru bine proporționat. Așa se explică faptul că încă din Antichitate Frumusețea s-a identificat cu proporția, chiar dacă se cuvine să reamintim că, pentru lumea greacă și latină, în definiția Frumuseții intra întotdeauna, alături de proporție, și referirea la o culoare sau la o lumină plăcută.

Când în Grecia antică filosofii numiți pre-socratici ai secolelor VII și VI î.Ch. (printre care Thales, Anaximandru și Anaximene) încep să discute despre începuturile primordiale ale lucrurilor, indicând că în apă, în infinitul originar și în aer își au originile toate câte ne înconjoară, ei urmăresc să definească lumea ca un tot ordonat și guvernat de o singură lege. Acest lucru mai înseamnă și că lumea este gândită ca o formă, iar grecii sesizează foarte clar identitatea dintre Formă și Frumusețe. Cu toate acestea, cel care va afirma toate aceste lucruri în mod explicit, încercând să unească într-un singur nod cosmologia, matematica, științele naturale și estetica, va fi Pitagora și școala sa din secolul VI î.Ch.

Pitagora (care probabil de-a lungul călătoriilor lui intrase în contact cu reflecțiile matematice ale egiptenilor) este primul care a susținut că principiul tuturor lucrurilor este **numărul**. Pitagoreicii sunt pătrunși de un soi de sacră teroare față de infinit și de tot ceea ce nu poate fi cuprins între niște limite și de aceea caută în numere regula capabilă să limiteze realitatea, să-i confere ordine și caracter comprehensibil. O dată cu Pitagora ia naștere o viziune estetico-matematică asupra universului: toate lucrurile există pentru că ele reflectă o **ordine**; și sunt ordonate pentru că prin ele se manifestă legi matematice, care reprezintă condiția și a existenței, și a Frumuseții totodată.

Franchino Gaffurio,
Planșă
din *Theorica musicae*,
1492,
Milano,
Biblioteca Nazionale
Braidense

Număr
Philolaos (sec. V I.Ch.)
Fragmente din presocratici, D44B4
Toate lucrurile ce se cunosc au un număr:
fără un număr nu ne-ar fi cu putință
să cunoaștem sau să gândim nimic.

Ordine
Pitagora (sec. VI-V I.Ch.)
din *Viețile filosofilor* de Diogenes Laertios
Virtutea este armonie, și tot așa și sănătatea, și
tot binele și divinitatea. În consecință, lucrurile
toate sunt plăsmuite după legile armoniei.

Raporturi matematice (p. 62)
Theon din Smyrna (sec. II-I I.Ch.)
Fragmente din presocratici, D47A19a
Eudoxos și Archytas gândeau că raporturile
care constituie acordurile ar putea fi exprimate
în numere și că aceste raporturi constau în
mișcare: mișcarea rapidă produce sunetul înalt,
cum ar fi cea care bate aerul iute și continuu;
mișcarea lentă produce sunetul grav, cum ar fi
cea care este mai puțin rapidă.

Sunete muzicale
Theon din Smyrna (sec. II-I I.Ch.)
Fragmente din presocratici, D18A13
Se spune că Lasos, fiul lui Hermion, precum
și pitagoreicul Hippasos din Metapont
se foloseau de iuțeala sau lentoarea mișcărilor
din care iau naștere acordurile [...] A aplicat
asupra vaselor aceste raporturi numerice. A luat
două vase, amândouă de aceeași mărime și de
aceeași formă; pe unul l-a lăsat gol, iar pe celălalt
l-a umplut pe jumătate cu lichid. Prin lovirea
amândurora, obținea un acord la octavă. Lăsând
apoi din nou unul dintre vase gol și umplându-l
pe celălalt doar pe sfert, când le făcea să răsune
obținea un acord la cvartă; un acord la cvintă
însă, dacă îl umplea doar o treime. Și asta
întrucât raportul dintre plin și gol era în cazul
octavei de doi la unu, în cazul cvintei de trei la
doi, iar în cazul cvartei de patru la trei.

Proporție
Bonaventura di Bagnoregio (sec. XIII)
Itinerarium mentis in Deum, II, 7
Toate lucrurile sunt așadar frumoase și într-un
anumit fel aduc încântare; și nu există Frumusețe
și încântare fără proporție, iar proporția se
găsește în primul rând în numere; trebuie ca
toate lucrurile să aibă o proporție numerică;
prin urmare, „numărul este modelul principal
în mintea Creatorului" și principalul semn din
toate câte sunt care conduce spre înțelepciune.
Un atare semn, prin faptul că este vădit
pentru toți și foarte aproape de Dumnezeu, ne
conduce spre Dumnezeu prin cele șapte trepte
ale sale și ni-L dezvăluie în toate lucrurile care
au corporalitate și se pot percepe prin simțuri.
Pe măsură ce învățăm că lucrurile au
o proporție numerică, simțim încântare față de
acea proporție numerică și vom judeca fără greș
în virtutea legilor care o guvernează.

Modalități muzicale
Boethius (480-526)
De musica I, 1
Nimic nu e mai propriu naturii umane decât să
se lase în voia modurilor blânde și să se crispeze
în fața celor care sunt exact pe dos; și acest lucru
nu se referă numai la anumite înclinații sau la o
anumită vârstă a fiecăruia dintre noi, ci e valabil
pentru toate tendințele. Și copiii, și tinerii, dar și
vârstnicii sunt într-un chip atât de firesc și atât
de spontan mișcați de diferitele moduri ale
muzicii, încât se poate spune că nici o vârstă nu e
străină de plăcerea unei dulci cântări. De unde
se poate admite că nu fără temei Platon a spus
că sufletul lumii a fost plăsmuit după niște
armonii de ordin muzical. De aceea într-adevăr,
dacă și în noi toate sunt armonizate cum trebuie,
putem percepe prin sunete ceea ce este
plăsmuit în chip armonic și ne aduce atâta
bucurie; și putem înțelege că noi înșine suntem
făcuți în chip asemănător acestora toate.
Aducătoare de bine este orice asemănare cu
aceste legi; aducătoare de ură și dușmănie –
orice abatere de la ele.

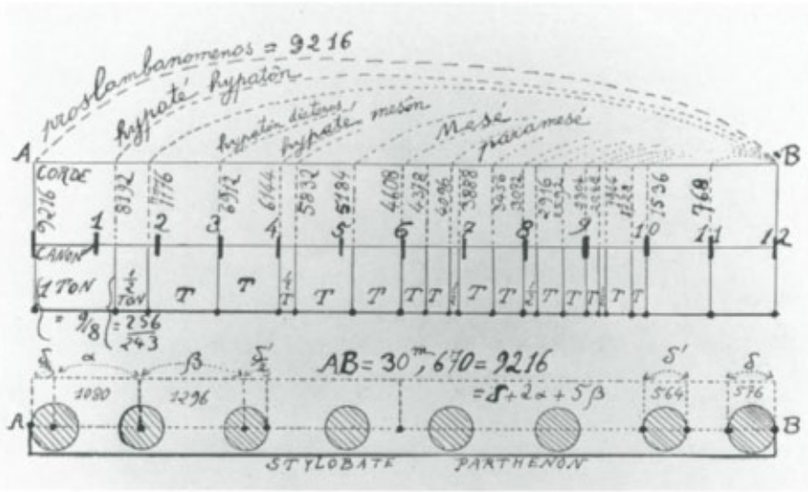
Adepții lui Pitagora au studiat primii **raporturile matematice** care guvernează **sunetele muzicale**, proporțiile pe care se bazează intervalele, raportul dintre lungimea unei corzi și înălțimea sunetului. Ideea de armonie muzicală este strâns dependentă de regulile ce duc la producerea Frumosului. Această idee a **proporției** va traversa întreaga Antichitate și se va transmite Evului Mediu prin intermediul operei lui Boethius între secolele IV și V d.Ch. Boethius amintește că Pitagora a observat că ciocanele unui făurar, lovind nicovala, scoteau fiecare un alt sunet și și-ar fi dat seama că raportul dintre sunetele gamei astfel obținute era proporțional cu greutatea ciocanelor. Boethius notează și faptul că pitagoreicii știau că diversele **moduri muzicale** influențează diferit psihologia individului; ei vorbeau de ritmuri aspre și ritmuri temperate, ritmuri potrivite pentru o educație viguroasă a copiilor și ritmuri lente și lascive. Pitagora reușise să facă dintr-un adolescent bețiv o persoană mai calmă și mai stăpână pe sine, punându-l să asculte o melodie intonată într-un mod muzical hipofrigian în ritm spondaic (întrucât gama frigiană îl agita peste măsură). Pitagoreicii, domolindu-și în somn grijile zilnice, puneau să li se cânte anumite cântece pentru a adormi; cum se trezeau, se descotoroseau de torpoarea somnului prin alte modulații muzicale.

Franchino Gaffurio,
Experimentele
lui Pitagora
despre relația
dintre sunete,
din *Theorica musicae*,
1492,
Milano,
Biblioteca Nazionale
Braidense

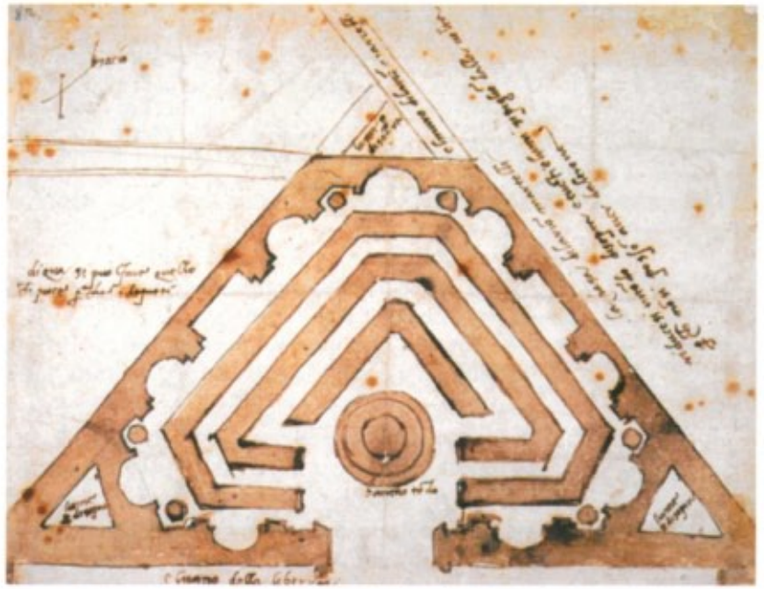
2. Proporția arhitectonică

Construcția unei *tetraktýs* pitagoreică. Punctul central este echidistant față de punctele care formează triunghiul echilateral al celor patru elemente. Continuând seria din fiecare punct în parte se obține o rețea potențial infinită în care se înscrie o serie tot infinită de triunghiuri echilaterale identice.

Raporturile după care sunt orânduite dimensiunile templelor grecești, intervalele dintre coloane sau proporțiile dintre diferitele părți ale fațadei corespund acelorași raporturi după care sunt orânduite și intervalele muzicale. Ideea de a trece de la conceptul aritmetic de număr la conceptul geometrico-spațial de raportare la diferite puncte este pitagoreică. *Tetraktýs* este figura simbolică pe care ei își depun jurământul, figură în care se condensează desăvârșit și exemplar reductibilitatea numărului la spațial, a aritmeticului la geometric. Fiecare latură a acestui triunghi este formată din patru puncte, iar în centrul acestuia există un singur punct, cel al unității, din care iau naștere toate celelalte numere. Numărul patru devine sinonim cu putere, dreptate și stabilitate; triunghiul format din trei serii de câte patru numere rămâne simbolul egalității perfecte. Însumate, punctele care formează triunghiul dau zece, iar cu primele zece numere se pot exprima toate numerele posibile. Dacă numărul este esența universului, într-un *tetraktýs* se condensează toată înțelepciunea universului, toate numerele și toate operațiile numerice posibile. Dacă se continuă stabilirea numerelor după modelul unui *tetraktýs*, prin lărgirea bazei triunghiului, se obțin niște progresii numerice în care se vor alterna numerele pare (simboluri ale infinitului, întrucât este imposibil să se identifice în acestea un punct care să împartă linia de puncte în două părți egale) cu numerele impare (finite, întrucât linia are întotdeauna un punct central care separă un număr egal de puncte). Dar acestor armonii aritmetice le vor corespunde și armonii geometrice, iar ochiul va putea permanent să unească aceste puncte într-o serie indefinită și înlănțuită de triunghiuri echilaterale perfecte.



Matila Ghyka, *Relația dintre gama pitagoreică și intervalele dintre coloanele templelor grecești (Partenon)*, din *Le nombre d'or*, Paris, 1931.

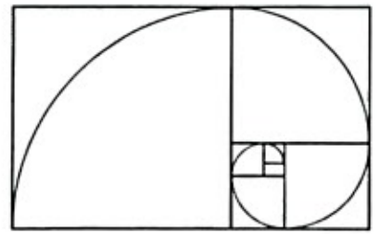


Michelangelo Buonarroti, *Studiu pentru sala cărților rare a Bibliotecii Laurenziana*, cca 1516, Florența, Casa Buonarroti

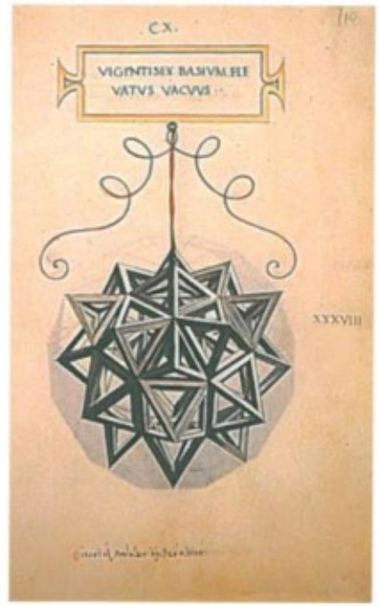
Jacopo de' Barbari,
Portretul lui fra' Luca Pacioli și al unui tânăr necunoscut,
cca 1495,
Napoli,
Museo di Capodimonte

Această **concepție matematică** asupra lumii se regăsește și la Platon, cu precădere în dialogul *Timaios*.
Între Umanism și Renaștere, epoci în care asistăm la o reîntoarcere a platonicismului, corpurile geometrice regulate de care vorbesc Platon și școala sa vor fi studiate și preamărite drept modele ideale de către Leonardo, de către Piero della Francesca în *De prospectiva pingendi*, de către Luca Pacioli în *De divina proportione*, de către Dürer în tratatul *Despre simetria corpurilor umane*. Divina proporție despre care vorbește Luca Pacioli este secțiunea de aur, acel raport care se stabilește pornind de la un segment AB atunci când, notându-se un punct C, de separare a punctelor inițiale, AB se raportează la AC tot așa cum AC se raportează la CB.
Prin lucrarea sa *De architectura*, Vitruviu (sec. I î.Ch.) va transmite posterității, atât Evului Mediu cât și Renașterii, recomandări importante pentru

Secțiunea de aur
ca principiu al
patrulaterului armonic.
S-a constatat că
acest raport
este și principiul
creșterii unor organisme
și că stă la baza
a numeroase compoziții
arhitectonice
și picturale.
Este considerat
„desăvârșit", întrucât
este potențial
repetabil la infinit.



Concepție matematică
Platon (sec. V-IV î.Ch.)
Timaios, 53E-55C
Trebuie așadar să indicăm care sunt acele corpuri desăvârșite, patru la număr, fiecare diferit de celălalt, dintre care câteva în stare să ia naștere, prin dezmembrare, unele din altele. Și, dacă reușim acest lucru, vom deține adevărul legat de cum s-au format pământul, focul și corpurile care, fiecare după proporțiile sale, se află în mijlocul lor. Nu vom lăsa pe nimeni să spună că există corpuri vizibile mai frumoase ca acestea; fiecare dintre ele reprezintă un anumit tip. E cazul, deci, să ne îndeletnicim cu compunerea celor patru tipuri de corpuri diferite ca Frumusețe și să spunem că am înțeles în mod corespunzător genul lor.
Dintre cele două triunghiuri, triunghiul isoscel a cunoscut un singur gen, iar cel scalen infinite genuri. Dintre acestea infinite, să-l alegem pe cel mai frumos, dacă vrem să purcedem cum se cuvine. Iar dacă altcineva va ști să indice un alt gen încă și mai frumos, pe care să-l fi ales pentru construcția acestor corpuri, va fi declarat învingător, dar nu ca dușman, ci ca prieten.
Noi așadar, dintre multele tipuri de triunghiuri scalene propunem unul singur ca fiind cel mai frumos și le lăsăm deoparte pe toate celelalte; e vorba de acel triunghi de la care derivă construcția celui de al treilea de care ne vom ocupa: cel echilateral [...]
Se aleg deci două triunghiuri pe baza cărora au fost recompuse corpurile solide corespunzătoare focului și respectiv celorlalte elemente: unul trebuie să fie isoscel, iar celălalt să aibă pătratul laturii mari de trei ori mai mare decât pătratul laturii mici [...]
S-ar cuveni acum să spunem cum s-a format fiecare dintre aceste tipuri și pe baza cărora numere. Vom începe cu primul tip, cel construit din cel mai mic număr de elemente. Elementul de bază în constituirea lui este un triunghi cu ipotenuza de două ori mai mare decât latura cea mică. Prin punerea cap la cap, de-a lungul diagonalei, a unor astfel de tringhiuri, două câte două, și prin repetarea de trei ori a acestei operații, astfel încât catetele mici să conveargă spre un singur punct ca spre un centru, ia naștere un unic triunghi echilateral din numărul inițial de șase. Prin îmbinarea a patru astfel de triunghiuri echilaterale, fiecare mănunchi de trei unghiuri plane se constituie în unghiul unui corp solid, care urmează imediat după cel mai obtuz dintre unghiurile plane. Și din patru astfel de unghiuri se formează primul tip de corpuri solide, cu proprietatea de a împărți în părți asemenea și egale întreaga suprafață a sferei în care se înscrie.
Cel de-al doilea tip se constituie tot din același fel de triunghiuri, care însă se unesc de astă dată în câte opt triunghiuri echilaterale, așa încât să se formeze un unghi solid din patru unghiuri plane; iar din șase corpuri astfel îmbinate se obține cel de-al doilea corp. În sfârșit, cel de-al treilea tip este constituit din 120 de elemente unite la un loc și din 12 unghiuri solide, fiecare format din cinci triunghiuri echilaterale plane, și are douăzeci de baze în formă de triunghi echilateral.
Și cu acestea, unul dintre cele două elemente luate în discuție și-a epuizat toate funcțiile posibile, după ce a dat naștere acestor corpuri. Triunghiul isoscel însă a făcut posibilă apariția celui de-al patrulea tip de corp solid, din compunerea a patru corpuri mai mici, prin unirea în centru a tuturor unghiurilor drepte: tetragonul echilateral. Șase astfel de tetragoane, îmbinate, dau naștere unor unghiuri solide, opt la număr, fiecare format din trei unghiuri drepte plane. Iar corpul nou obținut este de formă cubică, având șase baze plane pătrate.
Dar mai există și o a cincea combinație posibilă, de care Zeii s-au folosit pentru a împodobi universul.



Leonardo da Vinci,
Vigintisex basium elevatus vacuus,
corp solid platonician
din *De divina proportione*
de Luca Pacioli,
1509,
Milano,
Biblioteca Ambrosiana

Piero della Francesca,
Preasfânta întrunire,
1472-1474.
Milano,
Pinacoteca di Brera

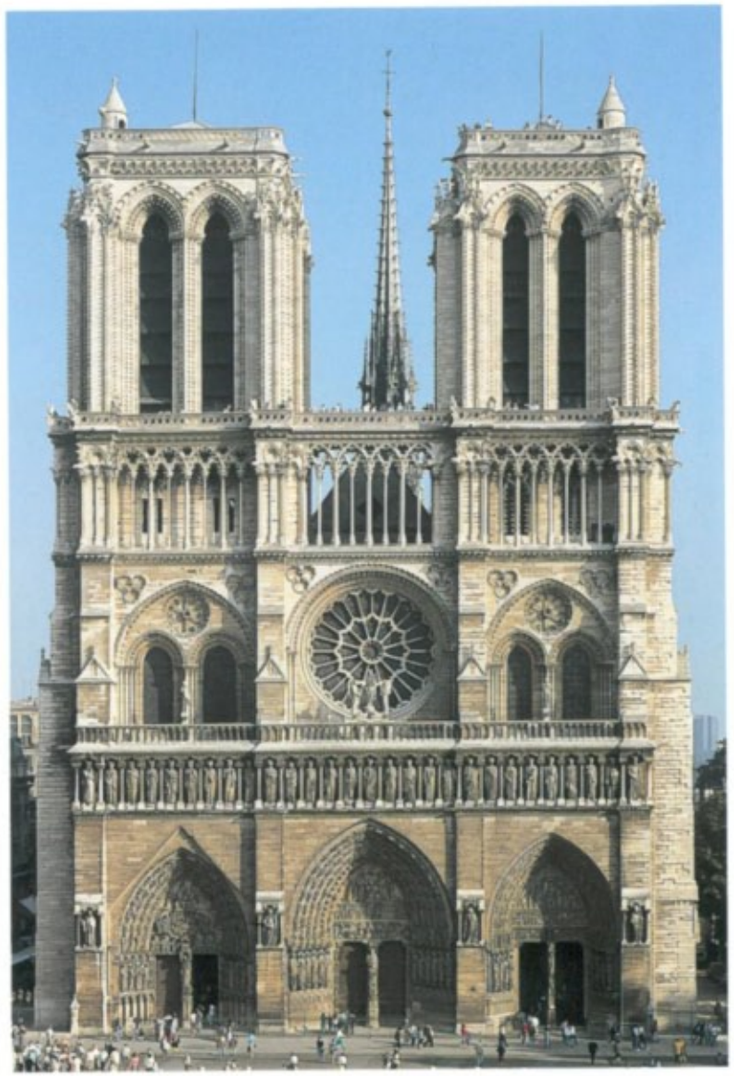
Andrea Palladio,
Rotonda din Vicenza,
cca 1550

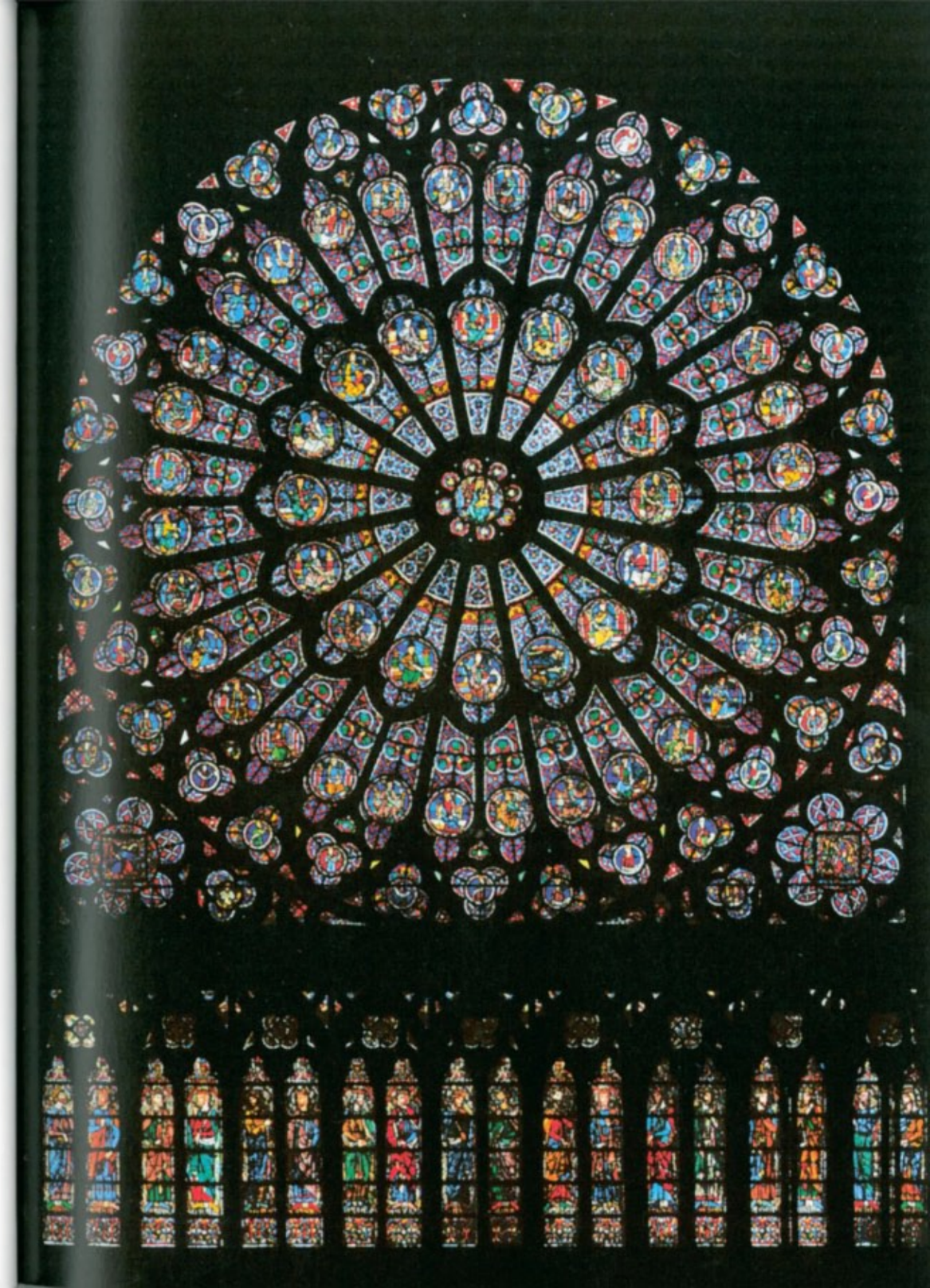
La pagina 70:
Catedrala Notre-Dame
din Paris,
cca 1163-1197.

La pagina 71:
Catedrala Notre-Dame
din Paris,
cca 1163-1197.
Rozeta dinspre
miazănoapte
cu *Scene din*
Vechiul Testament

realizarea unor proporții arhitectonice optime. După inventarea tiparului, opera sa va apărea în numeroase ediții, însoțită de diagrame și desene tot mai riguroase. Din opera lui Vitruviu se vor inspira teoriile renascentiste din arhitectură, de la *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti la Piero della Francesca, de la Pacioli până la cele *Patru cărți despre arhitectură* ale lui Palladio.

Principiul proporției reapare în practica arhitectonică și ca aluzie simbolică și mistică. Astfel trebuie poate înțeles gustul pentru structurile pentagonale ce se regăsesc în arta gotică, îndeosebi în desenul rozetelor catedralelor. În acest spirit trebuie interpretate și urmele în piatră, adică marca personală pe care fiecare constructor de catedrale o punea pe pietrele cele mai importante ale construcției sale, cum ar fi cele ale cheilor de boltă. Este vorba despre niște desene geometrice bazate pe anumite diagrame sau „grile" călăuzitoare.





3. Corpul omenesc

Este adevărat că, pentru primii pitagoreici, armonia constă în opoziția nu numai dintre par și impar, dar și dintre limitat și nelimitat, unitate și pluralitate, dreapta și stânga, masculin și feminin, pătrat și dreptunghi, linie dreaptă și linie curbă și așa mai departe, dar se pare că pentru Pitagora și discipolii lui direcți, în opoziția dintre două contrarii, doar unul dintre elemente reprezintă perfecțiunea: numărul impar, linia dreaptă și pătratul sunt întotdeauna bune și frumoase, realitățile opuse acestora reprezentând eroarea, răul și dizarmonia.
Diferită însă va fi soluția propusă de Heraclit: dacă în univers există elemente contradictorii, realități ce par a nu se putea concilia, cum ar fi unitatea și pluralitatea, iubirea și ura, pacea și războiul, liniștea și mișcarea, apoi armonia dintre aceste contrarii nu se va realiza prin anularea uneia dintre ele, ci dimpotrivă, lăsându-le pe amândouă să viețuiască într-o continuă tensiune. **Armonia** nu reprezintă absența, ci echilibrul contrastelor.
Pitagoreicii generației următoare, care au trăit între secolele V și IV î.Ch., cum ar fi Philolaos și Architas, vor prelua aceste sugestii și le vor include în corpul doctrinei lor.
Ia astfel naștere ideea unui echilibru dintre două entități opuse care se neutralizează reciproc, a unei polarități dintre două aspecte contradictorii care devin armonice doar pentru că intră în conflict, generând astfel, dacă sunt transpuse pe planul vizualului, o simetrie.
Iată cum speculațiile pitagoreice îndreptățesc nevoia unei simetrii care fusese de altfel mereu prezentă în întreaga artă greacă și care devine unul dintre canoanele Frumosului în arta Greciei clasice. Să privim una dintre acele statui întruchipând tinere fete pe care le sculptau artiștii

Armonie
Philolaos (sec. V î.Ch.)
Fragmente din presocratici, D44B6
Cât privește natura și armonia, lucrurile stau în felul următor. Atât substanța lucrurilor, care e eternă, cât și natura însăși au nevoie de cunoaștere, dar nu de ordin uman, ci de ordin divin; fără aceasta, nici unul dintre lucrurile ce există pe lume și pe care noi să-l știm nu s-ar fi putut zămisli, dacă n-ar fi existat substanța lucrurilor limitate și nelimitate ce compun cosmosul. Or, principiile nefiind nici egale, nici de aceeași factură, ele nu s-ar fi putut orândui în univers decât dacă la toate acestea s-ar fi adăugat, oricare ar fi fost calea, și armonia. Căci dacă ar fi fost asemănătoare și de aceeași factură, n-ar mai fi avut nevoie de armonie; dar elementele care sunt atât de felurite, de naturi atât de diverse și atât de diferit orânduite trebuie să poată fi strânse laolaltă de armonie, care să le țină împreună în univers.

Kore,
sec. VI î.Ch.
Atena,
Muzeul Arheologic
Național

secolului VI î.Ch. Să fi fost acestea chiar copilele de care se îndrăgosteau Anacreon și Sappho, pentru care totul era frumos: și surâsul lor, și privirea lor, și mersul lor, și cosițele lor? Pitagoreicii ar fi argumentat că tânăra fată era frumoasă pentru că un bun echilibru al umorilor lăuntrice o făcea să aibă un colorit plăcut al pielii și pentru că membrele sale se aflau într-un raport nimerit și armonic, întrucât erau potrivite de aceeași lege care guverna și distanțele dintre sferele planetare. Artistul din secolul VI a trebuit să redea într-o formă concretă în piatră acea Frumusețe imponderabilă despre care vorbeau poeții și pe care el însuși o va fi simțit într-o dimineață de primăvară privind chipul îndrăgit al tinerei. Una dintre primele condiții pentru obținerea unei forme frumoase consta tocmai în raportul proporționat al părților și în respectarea simetriei. Astfel, artistul a sculptat

De la stânga la dreapta:

Dorifor
(Purtător de lance)
copie romană
după Policlet,
450 l.Ch.
Napoli,
Museo Archeologico
Nazionale

Policlet,
Diadumen
(Atlet legându-și banda în jurul frunții),
430 l.Ch.
Atena,
Muzeul Arheologic
Național

ochii la fel, cozile la fel, sânii la fel, picioarele și brațele la fel; sunt egale și ritmice faldurile veșmântului, sunt simetrice colțurile buzelor ușor răsucite în sus în acel surâs vag atât de tipic acelor statui. Lăsând la o parte faptul că **simetria** singură nu este în stare să dea măsura farmecului acelui surâs, ne aflăm încă în fața unei noțiuni destul de rigide referitoare la proporție. Două secole mai târziu, în secolul IV, Policlet va sculpta o statuie care va fi supranumită **Canonul**, întrucât în aceasta se concentrează toate regulile care conduc spre o bună **proporție**, iar principiul care călăuzește Canonul nu este cel bazat pe echilibrul dintre două elemente asemenea.
Toate părțile corpului trebuie să se adapteze unele la altele după un raport proporțional în sens geometric: A se raportează la B tot așa cum B se raportează la C. Mai târziu, Vitruviu va indica proporțiile corporale juste prin fracții raportate la întreaga siluetă: fața va trebui să fie 1/10 din înălțimea totală, capul 1/8 din corp, și tot așa va proceda cu lungimea toracelui și cu toate celelalte.
Canonul grec al proporțiilor era diferit de cel egiptean. Vechii egipteni se foloseau de structuri reticulare cu pătrate egale prin care stabileau măsuri cantitative fixe. Să presupunem, de pildă, că o figură umană ar fi trebuit să măsoare în total 18 unități; în mod automat lungimea piciorului ar fi fost de trei unități, cea a brațului de cinci etc.

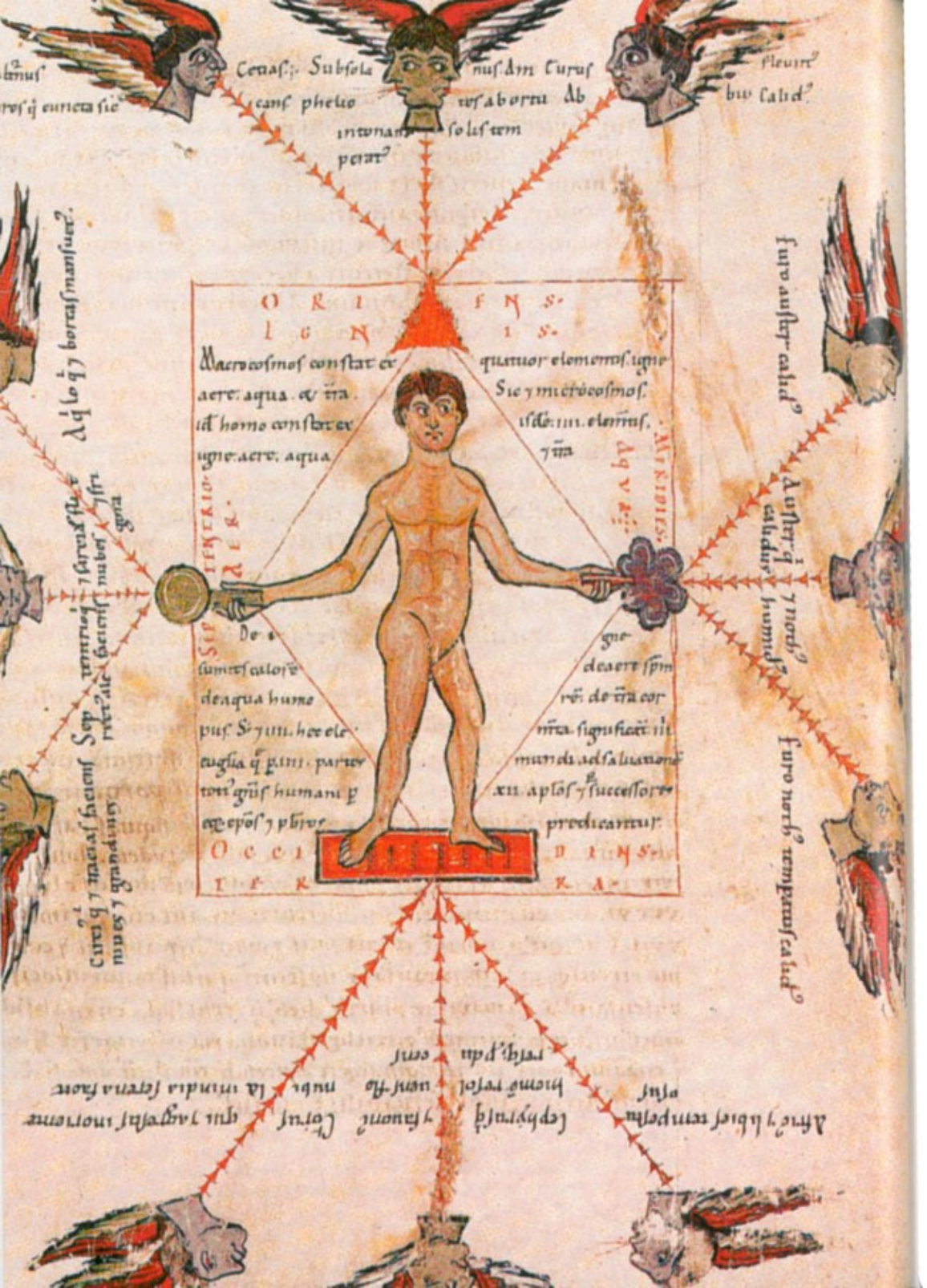
În Canonul lui Policlet însă nu se mai regăsesc unități fixe: dimensiunile capului se vor raporta la cele ale corpului tot după cum și dimensiunile corpului se vor raporta la cele ale picioarelor. Cu alte cuvinte, criteriul este cel organic, raportul dintre părți depinde de mișcările corpului, de schimbarea perspectivei, de adaptările întregii figuri la poziția celui care o privește. Un fragment din *Sofistul* lui Platon ne face să înțelegem cum sculptorii nu respectau proporțiile în mod strict matematic, ci le adaptau cerințelor unghiului și perspectivei din care figura era privită. Vitruviu va face mai târziu distincția dintre proporție, care reprezintă aplicarea tehnică a principiului simetriei, și **euritmie** *(venusta species commodusque aspectus)* care înseamnă adaptarea proporțiilor la cerințele privitorului, în sensul indicat în pasajul citat din Platon.

Simetrie
Vitruviu (sec. I l.Ch.)
De architectura, III, 1
Simetria este armonia cea mai potrivită care se degajă din membrele figurii reprezentate și corespondența metrică rezultată din părțile luate separat în raport cu aspectul întregii figuri [...] Simetria se naște din proporția pe care grecii o numesc analogie; nici o clădire nu poate fi potrivit orânduită în lipsa unei analogii cu justa proporție a corpului uman.

Canon
Pliniu cel Bătrân (sec. I d.Ch.)
Istoria naturală, XXXIV, 55
Policlet din Sycion, elevul lui Agelades, a făcut *Diadumenul*, figură efeminată de tânăr, celebră pentru a fi fost estimată cam la o sută de talanți, precum și *Doriforul*, figură virilă de adolescent. Este și autorul a ceea ce artiștii au numit Canonul, în care caută regulile artei la care să ne raportăm ca la o adevărată lege. Și este considerat unicul om care a întrupat într-o operă de artă arta însăși.

Proporția dintre părți
Claudius Galenus (sec. II d.Ch.)
Placita Hippocratis et Platonis, V, 3
Crisippos [...] afirmă că Frumusețea nu constă în elemente luate separat, ci în armonioasa proporție dintre părți, în proporția dintre un deget și un altul, dintre toate degetele și restul mâinii, dintre lungimea palmei și încheietura mâinii, dintre aceasta și antebrat, dintre antebrat și întregul brat, pe scurt dintre fiecare parte a corpului și toate celelalte, așa cum e formulat în Canonul lui Policlet.

Euritmia
Platon (sec. V-IV i.Ch.)
Sofistul, XXIII
Străinul: O artă pe care eu o văd inclusă în aceea este arta reprezentării prin imagine. Despre aceasta vorbim mai ales atunci când cineva duce la bun sfârșit o operă de imitare urmând proporțiile modelului în lungime, lățime și adâncime și conferă fiecărui detaliu culorile ce i se potrivesc.
Teetetos: Și ce-i cu asta? În fond, nu acest lucru încearcă să-l facă toți cei care imită ceva?
Străinul: Nu; dacă nu mă înșel, nu și cei care modelează sau pictează o operă de dimensiuni mari. Și într-adevăr, dacă ar reproduce adevăratele proporții ale lucrurilor frumos alcătuite, află că părțile de sus ne-ar apărea mai mici decât ar fi cazul, iar părțile de jos mai mari decât ar fi cazul, întrucât unele sunt privite de departe, iar altele de aproape [...] Așadar nu e oare adevărat că artiștii din ziua de azi, lăsând la o parte adevărul gol-golut, reproduc în imaginile lor nu proporțiile reale, ci pe cele care par să fie frumoase? [...] Deci n-ar fi potrivit să numim primul tip de operă, întrucât este asemănătoare adevărului, reprezentare prin imagine? [...] Și n-ar trebui să denumim acea parte a artei imitației ce are un atare scop „arta reprezentării prin imagine", cum spuneam în discuția precedentă? [...] Iar apoi, ceea ce apare doar ca asemănător unui lucru frumos, pentru că este privit dintr-un unghi neadecvat, dacă, în ciuda dimensiunilor sale, ar putea fi până la urmă admirat dintr-o perspectivă corectă, chiar dacă nu se aseamănă cu ceea ce pretinde să imite, cum s-ar putea numi în cele din urmă? Întrucât doar pare, dar nu se aseamănă, nu-l vom numi oare „aparență"? [...] Iar arta care produce aparențe, și nu reprezentări prin imagine, n-am putea-o numi pe bună dreptate „arta aparenței"?



Vânturi, elemente, temperamente din Manuscris astronomic, sec. XII

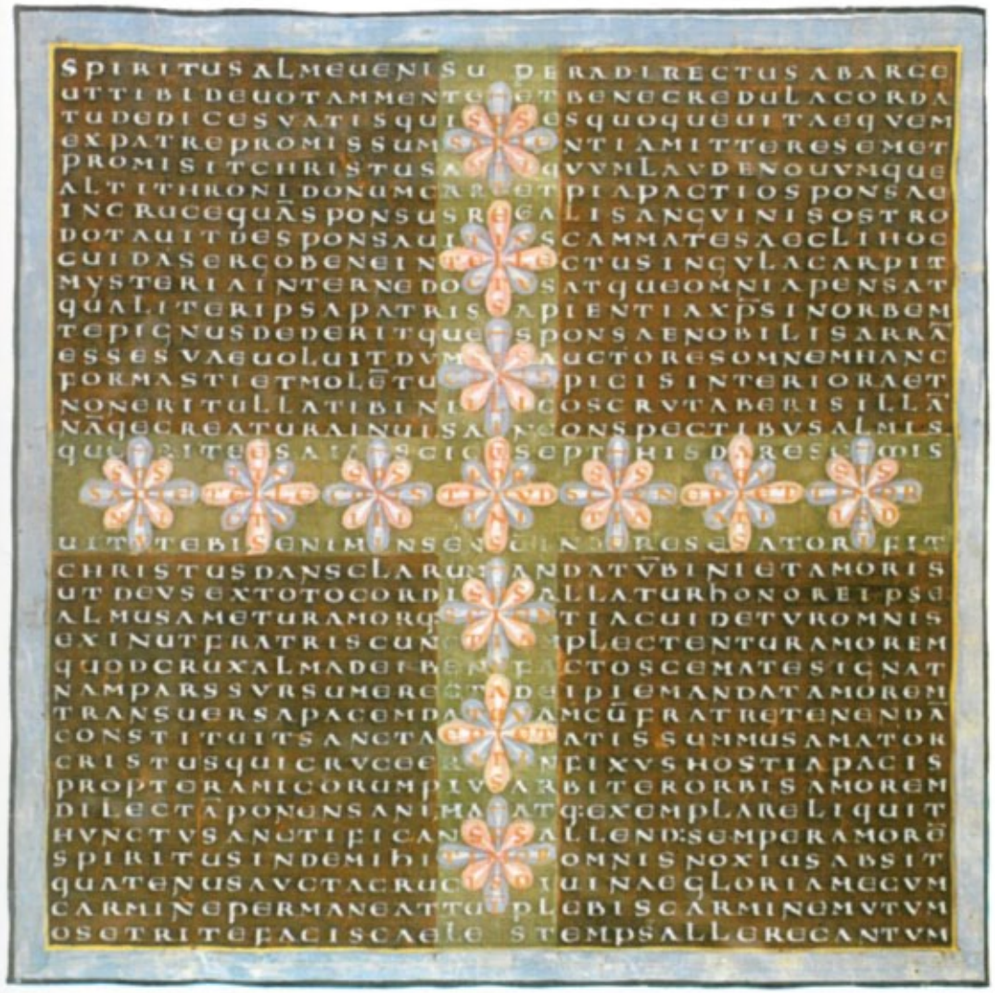
S-ar părea că Evul Mediu nu aplică o matematică a proporțiilor în evaluarea sau reprezentarea corpului omenesc. Această lipsă de interes s-ar putea pune pe seama faptului că Frumusețea spirituală atârna mai greu în balanță decât Frumusețea trupului. Dar firește că lumii medievale mature nu-i este străină viziunea asupra **corpului omenesc** ca minune a Creației, așa cum găsim într-un text al lui Toma d'Aquino. Cu toate acestea, se întâmplă mai des ca, pentru a defini Frumusețea morală, să se recurgă la criteriile pitagoreice ale proporționalității, așa cum se remarcă în simbologia acelui *homo quadratus*. Cultura medievală pornea de la o idee de sorginte platonică (de altfel răspândită în concomitență și în sânul misticii ebraice) conform căreia lumea toată este ca o ființă însuflețită și deci ca o făptură umană, iar făptura umană e ca lumea toată; cu alte cuvinte, cosmosul este un om de mari dimensiuni, iar omul este un cosmos de mici dimensiuni. Astfel se năștea teoria așa-numitului *homo quadratus*, în cadrul căreia numărul, principiul universului, capătă semnificații simbolice bazate pe o serie de corespondențe numerice care sunt în același timp și corespondențe estetice. Oamenii din vechime gândeau în felul următor: așa cum este în natură trebuie să fie și în artă. Iar natura, sub multe aspecte, se împarte în patru părți. **Numărul patru** devine numărul central la care se reduce totul: patru sunt punctele cardinale, patru sunt vânturile principale, patru sunt fazele lunii, patru sunt **anotimpurile**, patru este numărul care stă la baza tetraedrului focului din *Timaios*. Și tot patru va fi, după cum urma să arate Vitruviu, și numărul făpturii umane, întrucât dimensiunile unui om cu brațele deschise corespund în lățime cu cele în înălțime, formând așadar baza și înălțimea de egală deschidere ale unui pătrat ideal.

Patru va fi și numărul perfecțiunii morale, astfel încât *tetragono* va fi un termen folosit în legătură cu oamenii moralmente foarte călîți. În aceeași măsură și pentagonul este o emblemă puternică, întrucât cinci este un număr plin de tainice corespondențe, iar structura pentadică simbolizează perfecțiunea mistică și desăvârșirea estetică. Cinci este numărul circular care înmulțit se reintoarce mereu la sine (5 x 5=25 x 5=125 x 5=625 etc.). Cinci sunt esențele lucrurilor, spațiile primordiale, categoriile făpturilor lumii (păsări, pești, plante, animale, oameni); structura pentadică este matricea

Numărul patru
Călugăr anonim (sec. XII)
Tractatus de musica plana
Anticii în fond gândeau astfel: așa cum este în natură, tot așa trebuie să fie și în artă. Dar natura în multe cazuri se împarte în patru părți [...] Într-adevăr patru sunt regiunile lumii, patru sunt elementele, patru sunt materiile cele dintâi, patru sunt vânturile principale, patru sunt constituțiile fizice, patru sunt facultățile sufletului și așa mai departe.

Anotimpuri
Boethius (480-526)
De arithmetica, I, 2
Toate lucrurile care au fost zămislite de natura primordială par a fi formate după o rațiune a numerelor. Această rațiune și-a găsit în fond în sufletul Creatorului principalul model. De unde apoi a fost preluată mulțimea celor patru elemente, alternarea celor patru anotimpuri, mișcarea astrelor, rotația cerurilor.

Căpeteniile celor douăsprezece triburi ale lui Israel,
de Beatus din Liebana,
Miniaturi de Beato di Fernando I y Sancha,
Codex B.N.,
sec. VIII



Rabano Mauro,
De laudibus sanctae crucis,
ms. Reg. Lat., 124
sec. IX,
Roma,
Biblioteca Apostolica Vaticana

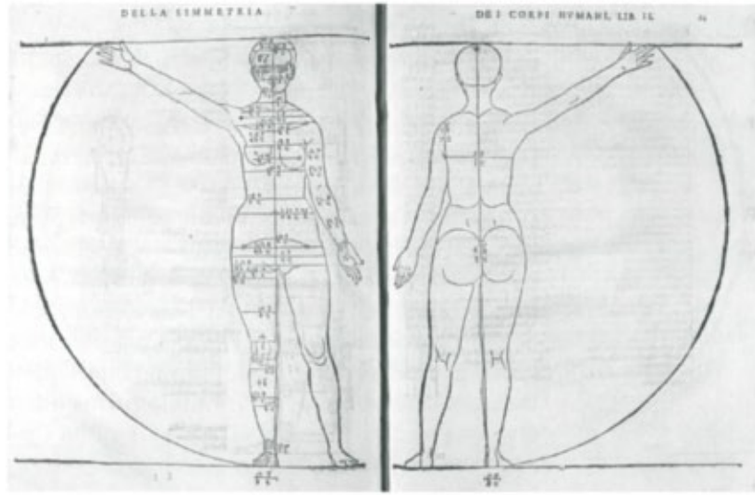
Rabano Mauro,
De laudibus sanctae crucis,
ms. 652, f. 33v
sec. IX,
Viena,
Österreichische Nationalbibliothek

care-l construiește pe Dumnezeu; o descifrăm în Sfânta Scriptură (Pentateuhul – primele cinci cărți ale Vechiului Testament; cele cinci răni sacrificiale ale Mântuitorului pe cruce); dar în mai mare măsură o descoperim la om: figura acestuia poate fi înscrisă într-un cerc al cărui centru este ombilicul, iar perimetrul liniilor drepte ce îi unesc extremitățile formează un pentagon.

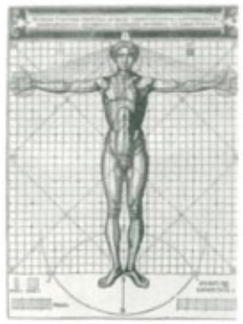
Mistica Sfintei Hildegard din Bingen (cu concepția sa despre *anima symphonizans*) se bazează pe simbologia proporțiilor și pe farmecul misterios al structurii pentadice. În secolul XII, Hugues de Saint-Victor afirmă că atât trupul cât și sufletul reflectă desăvârșirea Frumuseții divine, primul bazându-se pe cifra pară, imperfectă și instabilă, iar cel de-al doilea pe cifra impară, determinată și perfectă; iar viața spirituală se bazează pe o dialectică matematică fondată pe perfecțiunea stucturii decadice, formate deci din zece elemente.

Cu toate acestea, e de ajuns să comparăm studiile asupra proporțiilor corpului uman aparținând unui artist medieval cum ar fi Villard de Honnecourt cu acelea ale unor artiști precum Leonardo și Dürer și reiese clar care a fost greutatea reflecțiilor matematice mai mature ale teoreticienilor Umanismului și Renașterii.

În Dürer, proporțiile corpului sunt bazate pe module matematice riguroase. Se vorbea așadar despre proporții atât pe vremea lui Villard, cât și pe vremea lui Dürer, dar rigoarea calculelor nu mai era aceeași, iar modelul ideal al artiștilor renascentiști se contura nu de la noțiunea filosofică a proporției medievale, ci mai degrabă de la reperele Canonului lui Policlet.



Albrecht Dürer,
Planșă antropometrică din *Despre simetria corpurilor omenești*,
1591



De la stânga la dreapta:

Figură vitruviană
din Cesare Cesariano,
din *Lucius Vitruvius Pollio: De Architectura*,
1521,
Milano,
Pinacoteca Nazionale Braidense

Umori ale corpului și calitățile de bază ale omului In relație cu zodiacul,
sec. XI,
Burgo de Osma,
Spania

Leonardo da Vinci,
Schema proporțiilor corpului omenesc,
cca 1530,
Venezia,
Gallerie dell'Accademia

4. Cosmosul și natura

Conform tradiției pitagoreice (o atare concepție fiind transmisă mai departe Evului Mediu prin Boethius), atât sufletul cât și corpul omenesc sunt supuse acelorași legi care guvernează și fenomenele muzicale; aceleași proporții se regăsesc în **armonia cosmosului**, astfel încât micro- și macrocosmosul (lumea în care trăim și universul întreg) apar legate printr-o unică regulă, care este de ordin matematic și estetic totodată. Această regulă se manifestă prin muzica universului: e vorba despre gama muzicală produsă de planetele de care vorbește Pitagora, planete care, prin rotirea lor în jurul Pământului cel nemișcat, produc câte un **sunet** aparte fiecare, cu atât mai înalt, cu cât planeta respectivă se află la mai mare depărtare de Pământ și va avea așadar o mișcare mai rapidă în jurul lui. Din îngemănarea acestor sunete se naște o prea suavă muzică pe care noi nu o putem înțelege, întrucât simțurile noastre nu sunt în măsură să o perceapă.

Armonia cosmosului
Plutarh (sec. I-II)
Apusul oracolelor, XXII
Petron susține că există 183 de lumi dispuse sub forma unui triunghi echilateral, fiecare din laturile lui cuprinzând 60 de lumi. Cele 3 lumi ce rămân în plus sunt situate fiecare în câte un vârf al triunghiului, dar ating lumile care se succed de-a lungul laturilor, rotindu-se neregulat, ca într-o horă corală. Aceste lucruri le demonstrează numărul lumilor, care nu este nici cel egiptean, nici cel indian, ci e de origine dorică provenind din Sicilia, de la un om din cetatea Imerei, pe nume Petron. Eu nu am citit scrierile lui, nici nu știu dacă au ajuns până la noi, dar Hippys din Rhegion, citat de Phanias din Eresus, mărturisește că aceasta era opinia și doctrina lui Petron, și anume că existau 183 de lumi „care se ating într-un punct", dar nu explică mai clar ce înseamnă acea atingere într-un punct și nici nu aduce alte elemente convingătoare.

Ordine și măsură
Bonaventura di Bagnoregio (sec. XIII)
Comentarii pe marginea unor judecăți, I, 43,1
Dat fiind că Dumnezeu nu poate face decât lucruri după propria sa ordine; dat fiind că ordinea presupune numărul, iar numărul presupune măsura; dat fiind că nu sunt ordonate unui alt principiu decât lucrurile ce se pot număra și nu se pot număra decât lucrurile limitate, trebuie că Dumnezeu a creat lucrurile după număr, greutate și măsură.

Cosmos
Guillaume din Conches (sec. XII)
Glosae super Platonem
Frumusețea lumii este tot ceea ce străbate prin fiecare element al său: stelele pe cer, păsările în văzduh, peștii în apă, oamenii pe pământ.

Kósmos
Isidor din Sevilla (560-636)
Etimologii, XIII
Grecii în fond au denumit universul pornind de la cuvântul „podoabă", pentru diversitatea elementelor și Frumusețea stelelor. La greci, lumea se numește Kósmos, ceea ce înseamnă podoabă. Și cu adevărat, cu ochii trupului, nimic nu putem vedea mai frumos decât această lume.

Evul Mediu va dezvolta o infinitate de variații pe această temă a Frumuseții muzicale a lumii. În secolul XII Johannes Scottus Eriugena va vorbi despre faptul că Frumusețea a tot ce a lăsat Dumnezeu pe pământ rezultă din consonanța către o mare armonie a tuturor lucrurilor asemenea și neasemenea, ale căror glasuri, ascultate separat, nimic nu au a spune, dar contopite într-un unic concert dau naștere unei blânde bucurii a firii.
Honorius Augustodunensis (sec. XII), în *Liber duodecim quaestionum*, va explica într-un capitol cum întregul cosmos este aidoma unei lire ale cărei strune, deși diferite între ele, sună armonios împreună.
În secolul XII autorii școlii din Chartres (Guillaume din Conches, Thierry din Chartres, Bernardus Silvestris, Alain din Lille) reiau ideile din *Timaios* de Platon, îmbinate cu ideile de sorginte biblică ale Sf. Augustin, conform cărora Dumnezeu a rânduit fiecare lucru cu **ordine și măsură**. Pentru școala din Chartres, **cosmosul** reprezintă un soi de neîncetată îngemănare apărută din consensul lucrurilor unele cu altele și susținută de un principiu divin care înseamnă suflet, providență, soartă. Lucrarea lui Dumnezeu va fi întocmai acest ***kósmos***, ordinea a toate câte sunt, care se opune haosului primordial.
Mijlocitoarea acestei lucrări va fi Natura, o forță inerentă întregii existențe, care din lucruri neasemenea produce lucruri asemenea, așa cum spune Guillaume

Reprezentări geometrice ale conceptelor de Dumnezeu, de Suflet, de Virtuți și Păcate, de Predestinare, din *Ars demonstrativa*, sec. XIII, Bergamo, Biblioteca Civica

din Conches în al său *Dragmaticon*. Iar podoaba lumii, adică Frumusețea sa, este desăvârșirea pe care Natura, printr-un sistem organic de cauze, a înfăptuit-o de îndată ce a fost creată lumea. Frumusețea își face apariția în lume atunci când materia creată începe să se diferențieze prin greutate și prin număr, să se delimiteze mai bine în hotarele sale, să capete contur și culoare; cu alte cuvinte, Frumusețea se întemeiază pe forma pe care lucrurile o capătă în procesul de creație. Autorii școlii din Chartres nu vorbesc despre o ordine imobil matematică, ci despre un proces organic a cărui creștere o putem continuu reinterpreta raportându-ne la Creator. Natura, și nu numărul, stă la baza acestei lumi. Chiar și lucrurile urâte se plăsmuiesc din armonia lumii ca o consecință a proporției și a **conflictului**. Frumusețea (și aceasta va fi o convingere comună întregii filosofii medievale) ia naștere și din astfel de conflicte; de aceea și monștrii au o rațiune și o demnitate în conceptul de creație; chiar și răul într-o lume a ordinii devine frumos și bun, întrucât din rău ia naștere binele, iar binele alături de rău capătă o și mai mare strălucire (v. cap. V).

Coloană reprezentând *Sacrificiul lui Isaac*, sec. XI-XII, Souillac, Catedrala Sf. Maria

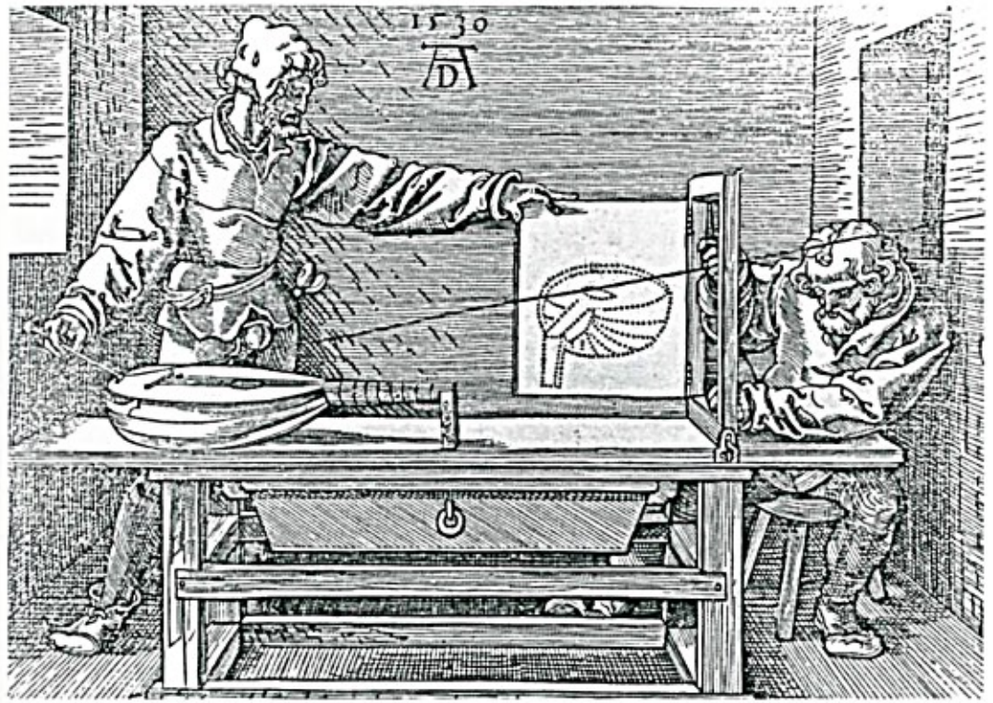
Pe pagina alăturată: *Dumnezeu măsoară lumea cu compasul* dintr-o *Bible moralisée*, cca 1250

Conflictul contrariilor
Johannes Scottus Eriugena (sec. IX)
De divisione Naturae, V
În fond, ceea ce în sine este considerat hâd, fiind însă doar o parte a întregului, dacă e privit în ansamblu, nu numai că devine frumos, întrucât aparține unei ordini, dar este chiar cauza Frumuseții generale; tot așa și înțelepciunea se luminează prin raportare la neghiobie, știința prin confruntare cu neștiința care altceva nu e decât lipsă și cusur, viața prin contrast cu moartea, lumina prin opoziție cu bezna, iar lucrurile vrednice prin lipsa vorbelor aducătoare de laudă. Ca să spunem mai pe scurt, toate virtuțile nu numai că își atrag laudele din viciile ce le sunt contrare, dar fără o astfel de confruntare nu și-ar merita laudele... După cum adevărata rațiune afirmă fără șovăială, toate acele lucruri care într-un colț al universului sunt rele, necinstite, rușinoase, nedemne și sunt considerate fărădelegi de aceia care nu au cum vedea toate lucrurile, într-o viziune universală, așa cum se întâmplă într-un tablou de mare Frumusețe, toate acestea nu mai reprezintă nici fărădelegi, nici lucruri josnice, necinstite sau mârșave. Căci tot ceea ce este orânduit după planurile divinei Providențe este bun, este frumos, este drept. Și ce poate oare fi mai frumos decât faptul ca din confruntarea contrariilor să poată izvori negrăita preamărire a universului întreg și a Creatorului?

5. Tratatele despre artă

Estetica proporției a căpătat forme diferite și tot mai complexe și o regăsim și în pictură. Toate tratatele despre artele figurative, de la cele bizantine ale călugărilor de pe Muntele Athos până la *Tratatul* lui Cennini (secolul XV), vădesc ambiția artelor plastice de a se situa la același nivel de abordare matematică precum cel privitor la muzică. Pentru a ilustra acest lucru, ni se pare oportun să analizăm un document cum e cel al lui Villard de Honnecourt intitulat *Album* sau *Livre de portraiture*

Villard de Honnecourt,
Modele pentru desen. Studii de capete, oameni, cai...
din *Livre de portraiture*,
sec. XIII



Albrecht Dürer,
Portula optica,
1525

(secolul XIII) în care fiecare figură este determinată de coordonate geometrice.
Studiile matematice ating o maximă precizie în teoria și practica renascentistă a perspectivei. Reprezentarea în perspectivă este în sine o problemă tehnică, dar acest lucru ne interesează doar în măsura în care o atare reprezentare a fost înțeleasă de către artiștii Renașterii ca fiind nu numai corectă și realistică, ci și frumoasă și plăcută vederii; și toate acestea într-atât încât, sub influența teoriei și practicii perspectivei renascentiste, multă vreme reprezentările artistice ale altor culturi sau ale altor veacuri, în care astfel de reguli nu erau respectate, au fost considerate primitive, stângace sau de-a dreptul urâte.

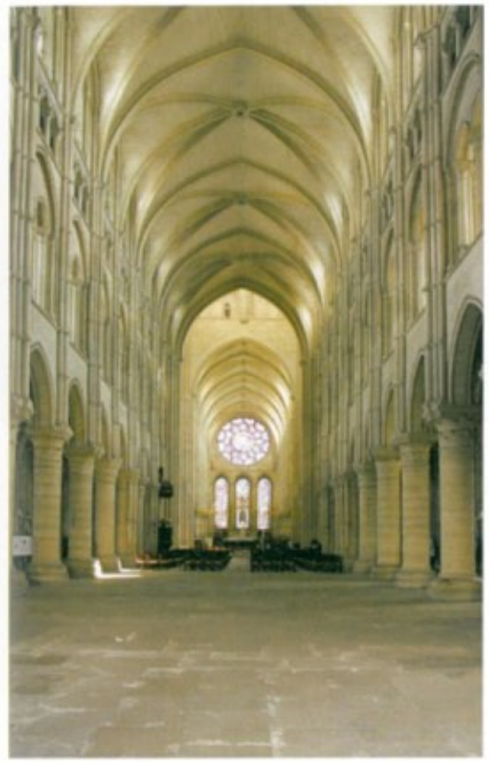
6. Adecvarea la finalitate

Într-o fază mai matură a gândirii medievale, Toma d'Aquino va susține că, pentru ca Frumusețea să existe, e nevoie nu numai de o cuvenită **proporție**, ci și de integritate (cu alte cuvinte, orice lucru trebuie să aibă toate părțile sale firești, drept care un corp mutilat va fi considerat urât) și de **strălucire** (întrucât e judecat ca fiind frumos ceea ce are o culoare clară și o bună proporție în consonanță cu aceasta). Dar pentru acest gânditor, proporția nu înseamnă numai o potrivită dispunere a materiei, ci și o perfectă adaptare a materiei la **formă**; în acest sens, este proporționat acel trup omenesc care știe să adapteze condițiile ideale ale umanității.
Pentru Toma d'Aquino proporția reprezintă și valoare etică, vrând să spună că acțiunea plină de virtute înfăptuiește o corectă proporție și între cuvinte și fapte după o lege a rațiunii, și de aceea trebuie să se vorbească și despre **Frumusețe** (sau despre nerușinare) **morală**.
Principiul este acela al **adecvării la scopul** căruia îi este destinat respectivul obiect; de aceea, Sf. Toma nu ar fi ezitat să definească drept urât un ciocan făcut din sticlă, pentru că, în ciuda Frumuseții superficiale a materiei din care era lucrat, s-ar fi dovedit pe deplin neadecvat funcției pentru care a fost creat. Frumusețea înseamnă **conlucrarea dintre lucruri**; în baza acesteia poate fi definită drept „frumoasă" acțiunea reciprocă dintre pietrele care, sprijinindu-se și proptindu-se unele pe altele, fac ca o întreagă clădire să se poată ține zdravăn în picioare. Frumusețea este raportul optim dintre inteligență și lucrul pe care inteligența îl cuprinde. Proporția devine așadar principiul metafizic prin care se explică unitatea însăși a cosmosului.

Proporție
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Summa theologiae I, 5, 4
Frumosul constă în proporția cea mai chibzuită, pentru că simțurile se desfată înaintea lucrurilor bine proporționate.

Strălucire
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Summa theologiae I, 39,8
Trei înzestrări sunt trebuincioase Frumuseții. Mai întâi întregime sau perfecțiune, căci lucrurile incomplete, tocmai datorită acestui fapt, sunt diforme. Apoi este nevoie de o potrivită proporție sau armonie [între părți]. Și în sfârșit, de limpezime sau strălucire, căci se pot considera cu adevărat frumoase doar acele lucruri ce au culori curate și strălucitoare.

Formă
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Contra gentiles, II, 81
Materia și forma sunt în mod necesar proporționate una față de cealaltă și prin natura lor se află într-o corespunzătoare corelație, întrucât fiecare manifestare are loc în sânul propriei materii.



Catedrala Notre-Dame
din Laon,
sec. XII

Sainte- Chapelle
din Paris,
sec. XIII

Frumusețe morală
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Summa theologiae, II, 145, 2
Frumusețea spirituală constă în faptul că purtarea și faptele unei persoane sunt bine proporționate după lumina rațiunii sale.

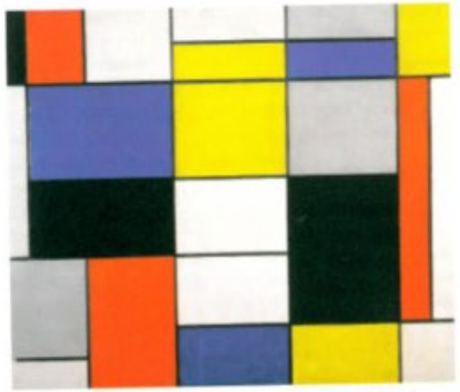
Adecvarea la finalitate
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Summa theologiae, I, 91, 3
Orice meșteșugar tinde să-i găsească lucrului său cea mai potrivită întrebuințare, dar aceasta nu în sens absolut, ci în raport cu scopul urmărit.

Comuniune
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Însemnări asupra numelor divine, IV,6
Așa cum multe pietre se îmbucă bine una cu cealaltă și pe sprijinirea lor reciprocă se clădește casa, așa cum toate elementele universului conlucrează pentru a-i grăi existența, tot așa se cuvine ca fiecare lucru să rămână egal cu sine, și asta nu numai în numele Frumuseții, dar și pentru ca între toate lucrurile laolaltă, fiecare după însușirile sale, să se stabilească o comuniune.

7. Proporția de-a lungul istoriei

Dacă luăm aminte la multe expresii ale artei medievale și le comparăm cu modelele artei grecești, la prima vedere ni se pare greu să credem că acele statui sau acele construcții arhitectonice, care după epoca renascentistă au fost considerate barbare sau diforme, ar fi putut ființa după criterii ale proporționalității.

Fapt este că teoria proporției a fost întotdeauna legată de o filosofie de sorginte platonică, conform căreia modelul primordial al realității este reprezentat de idei, iar lucrurile reale nu sunt altceva decât niște palide și imperfecte imitații ale acestora. Civilizația greacă pare să-și fi dat toată silința pentru a întrupa desăvârșirea Ideii într-o statuie sau într-o pictură, chiar dacă e greu de spus dacă Platon, când cugeta la ideea de Om, ar fi avut în minte trupurile sculptate de Policlet sau pe cele aparținând artelor figurative precedente. El considera arta o imitație imperfectă a naturii, care la rândul său era o imitație imperfectă a lumii ideilor. În orice caz, o atare încercare de a adapta reprezentarea artistică la conceptul platonician de Frumusețe era frecventă la artiștii Renașterii. Dar au existat și epoci în care sciziunea dintre lumea ideilor și lumea reală a fost mai netă; să ne gândim la idealul abstract de Frumusețe și proporție ce se regăsește în tablourile lui Mondrian. Chiar și cu mult înainte, Boethius, de pildă, nu părea interesat de fenomenul muzical concret, în care teoria proporției ar fi trebuit să-și găsească deplina întrupare, ci de reguli arhetipale cu totul desprinse de realitatea concretă.



Piet Mondrian,
Compoziție A,
1919,
Roma,
Galleria Nazionale
D'Arte Moderna

Sandro Botticelli,
Nașterea lui Venus,
cca 1482,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pentru Boethius, muzicianul era cel care cunoștea regulile ce guvernau lumea sonoră, în timp ce executantul muzicii adesea era considerat doar un sclav lipsit de conștiință teoretică, o biată ființă instinctivă care nu avea acces la acele frumuseți inefabile pe care numai teoria le putea revela. Boethius pare să-l preafericească pe Pitagora pentru a fi întreprins un studiu asupra muzicii „prin ignorarea judecății asupra auzului". Dezinteresul său pentru lumea fizică a sunetelor și pentru „judecata urechii" reiese din ideea muzicii lumii. Într-adevăr, dacă fiecare planetă ar emite un sunet al gamei muzicale, toate planetele ar produce laolaltă o disonanță dintre cele mai nefericite. Dar pe teoreticianul medieval nu îl preocupa această judecată contrarie în fața perfecțiunii corespondențelor numerice.

Această ancorare într-o noțiune pur ideală despre armonie era tipică unei epoci de mari crize, așa cum erau primele veacuri medievale, în care se căuta refugiu în cunoașterea unor valori stabile și eterne, în timp ce lumea era constrânsă să judece cu suspiciune tot ceea ce era legat de corporalitate, de simțuri, de fizicitate. Din rațiuni moraliste, Evul Mediu reflecta la caracterul pasager al frumuseților pământești și la faptul că, așa cum spunea Boethius în *Consolarea filosofiei*, Frumusețea exterioară este „trecătoare precum florile de primăvară".

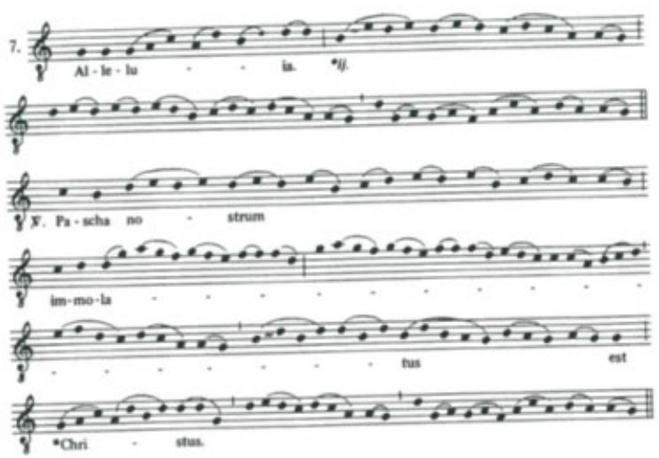
Cu toate acestea, nu trebuie să credem că acești teoreticieni ar fi fost insensibili la plăcerea fizică a sunetelor sau a formelor vizibile și că n-ar fi făcut posibilă coexistența speculațiilor abstracte asupra Frumuseții matematice a universului alături de gustul cât se poate de viu pentru **Frumusețea lumească**.

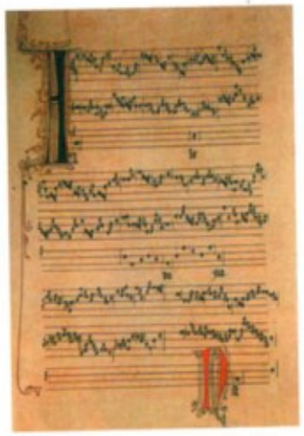
Jacopo Palma il Vecchio, *Nimfă pe fundalul unui peisaj*, 1518-1520, Dresda, Gemäldegalerie

Pe pagina alăturată: Lucas Cranach, *Venus și Amor cu fagurele de miere*, 1506, Roma, Galleria Borghese

Stă mărturie în acest sens entuziasmul pe care aceiași autori și-l manifestau față de Frumusețea luminii și culorii (cap. IV). Cu toate acestea, se pare că în Evul Mediu s-a manifestat o disparitate între idealul proporției și ceea ce se reprezenta sau se construia conform unor proporții. Dar aceste lucruri nu sunt valabile doar pentru perioada medievală. Dacă analizăm tratatele renascentiste asupra proporției ca regulă matematică, raportul dintre teorie și realitate pare satisfăcător doar în ce privește arhitectura și perspectiva. Când însă încercăm să înțelegem prin intermediul picturii care era idealul renascentist al Frumuseții umane, se pare că se cască un hău între perfecțiunea teoriei și fluctuațiile gustului. Dintr-o lungă serie de bărbați considerați frumoși și femei considerate frumoase de către artiști diferiți, care sunt criteriile de proporționalitate comune împărtășite de aceștia? Putem oare identifica o aceeași regulă a proporției în reprezentarea lui *Venus* a lui Botticelli, a Venerelor aparținând lui Lucas Cranach sau a nimfei lui Palma il Vecchio? Se prea poate ca, în zugrăvirea bărbaților de seamă, să se fi urmărit mai degrabă respectarea unui canon al proporției decât punerea în valoare a alurii care emană forță, sau a vigorii sufletului, sau a voinței de putere pe care o exprimă chipul lor; dar acest lucru nu înseamnă că mulți dintre acești bărbați nu reprezentau și un ideal al prestanței fizice; de aceea se deslușesc cu greu criteriile proporționalității comune eroilor epocii.

Se pare așadar că în toate veacurile s-a vorbit despre Frumusețea proporției, dar că, în funcție de epoci, în ciuda principiilor aritmetice și geometrice postulate, sensul acestei proporții s-a modificat. Una era să afirmi că trebuie să existe un raport potrivit între lungimea degetelor și mâna toată, și între





Jubilus Alleluja, sec. IX-X

Tu patris sempiternus, cca 900

aceasta și restul corpului; să stabilești care era acel raport optim ținea însă de gust, iar acesta se putea schimba de-a lungul secolelor. Astfel, în decursul a mai multor veacuri, am asistat la mai multe idealuri legate de proporție. Proporția așa cum era ea înțeleasă de primii sculptori greci nu coincidea cu cea proclamată de Policlet, proporțiile muzicale la care medita Pitagora nu erau identice cu acelea la care se gândeau medievalii, întrucât era total diferită muzica pe care ei o socoteau plăcută. Pentru compozitorii sfârșitului primului mileniu, când acelor cântări numite „imnuri de slavă" li se adaptau silabele unui text, se ivea problema unei proporții dintre cuvânt și melodie. Când în secolul IX cele două voci dintr-o diafonie abandonează unisonul și încep să urmeze fiecare o linie melodică proprie, fără să trădeze însă consonanța lor de fond, se pune încă o dată problema găsirii unei noi reguli a proporției. Iar problema se adâncește atunci când de la diafonie se trece la *discantus* și de la acesta la polifonia secolului XII.

În fața unui *organum* precum acela făcut să răsune de Pérotin, când din fundalul unei note generatoare țâșnește mișcarea complicată a unui contrapunct de o îndrăzneală cu adevărat gotică, iar trei sau patru voci mențin șaizeci de măsuri consonante pe aceeași notă de pedală, într-o varietate de suișuri sonore asemenea turnulețelor unei catedrale, muzicianul medieval care recurge la textele tradiționale atribuie o semnificație cât se poate de concretă acelor categorii care pentru Boethius erau simple abstracțiuni platoniciene. Și așa se va întâmpla treptat de-a lungul întregii istorii a muzicii. În secolul IX intervalul de cvintă (Do-Sol) era încă recunoscut drept o consonanță imperfectă, dar în secolul XII acesta începe să fie admis.

În literatura secolului VII, Beda, în *De arte metrica*, elaborează o distincție între metru și ritm, între metrica latină cantitativă și metrica silabică, ce urma să se impună ulterior, observând cum cele două modalități poetice erau fiecare construite pe un tip de proporție proprie.

Gaufred din Vinoslav, în *Poetica nova* (cca 1210), vorbește despre proporția ca adecvare a termenilor, drept care este potrivită folosirea unor adjective ca *fulvum* despre aur, *nitidum* despre lapte, *praerubicundus* despre trandafir, *dulcifluum* despre miere. Fiecare stil trebuie să fie adecvat subiectului despre care se vorbește. Este limpede că în acest caz nu mai este vorba despre proporție ca o cantitate matematică, ci ca o adecvare de ordin calitativ. Același lucru este valabil pentru succesiunea cuvintelor, pentru coordonarea descrierilor și a argumentațiilor, pentru compunerea narativă. Constructorii de catedrale foloseau propriile criterii ale proporționalității care erau diferite de cele ale lui Palladio. Cu toate acestea, mulți cercetători contemporani au încercat să demonstreze faptul că principiile unei proporții ideale, printre care și realizarea secțiunii de aur, se pot regăsi în opere din toate timpurile, chiar și când artiștii nu cunoșteau regulile matematice corespunzătoare ce ar fi stat la baza acestora. Când proporția este luată drept regulă riguroasă, atunci se poate descoperi că în natură ea de fapt nu există; astfel s-a și ajuns la argumentațiile din secolul XVIII ale lui Burke, care ia poziție **împotriva proporției**, negând că aceasta ar putea fi criteriu de Frumusețe.

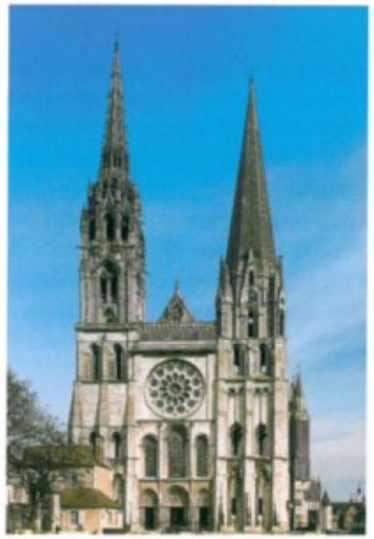
Un lucru plin de însemnătate este mai degrabă acela că, înspre apusul civilizației renascentiste, câștigă tot mai mult teren ideea că Frumusețea ia naștere nu dintr-o echilibrată proporție, ci dintr-o contorsionare, dintr-o aspirație tensionată către ceva ce se află mai presus de regulile matematice care guvernează lumea fizică.

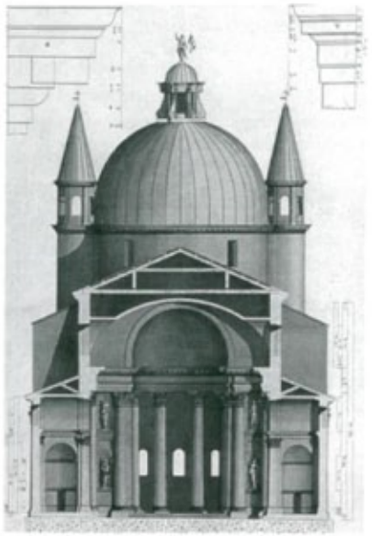
Astfel, echilibrului renascentist îi va urma neliniștea manierismului.

Dar pentru ca în artă (și în concepția despre Frumusețea naturală) să aibă loc această prefacere, va fi nevoie ca și lumea să fie percepută ca fiind mai puțin

Catedrala Notre-Dame din Chartres, mijlocul sec. XII

Andrea Palladio, *Biserica Mântuitorului* din *Cele patru cărți ale arhitecturii*, ediție îngrijită de Vincenzo Scamozzi, cca 1615

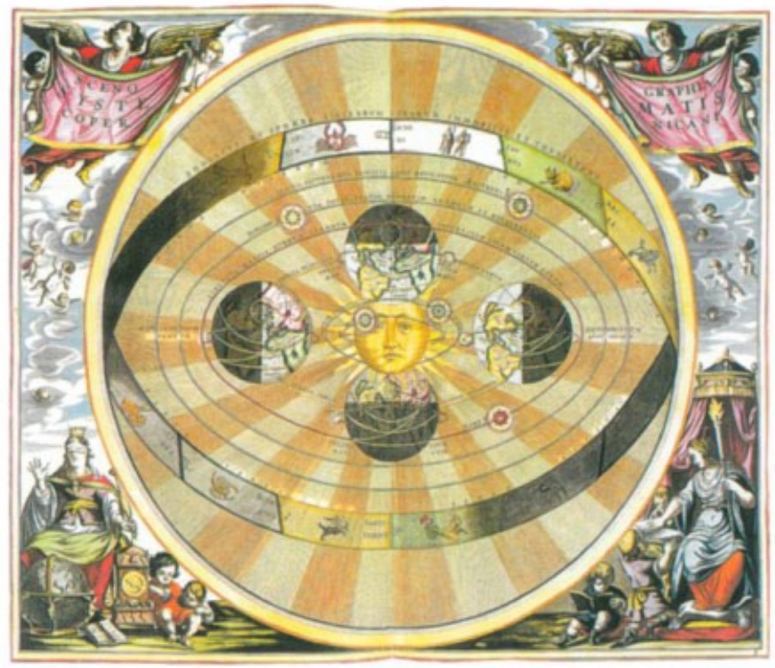




Andreas Cellarius,
Harmonia macrocosmica,
1660,
Amsterdam

ordonată și mai puțin evidentă sub aspectul alcătuirii sale geometrice. Modelul ptolemeic al universului, bazat pe perfecțiunea cercului, părea să condenseze idealul clasic al proporției. Chiar și lumea așa cum era văzută de Galilei, cu deplasarea Pământului din poziția de centru al universului și cu rotirea sa în jurul Soarelui, nu tulbura în fond această idee străveche a perfecțiunii sferelor.

O dată cu modelul planetar al lui Kepler, în care Pământul efectuează propria-i mișcare de revoluție de-a lungul unei axe elipsoidale față de care Soarele este unul dintre centre, acea concepție a perfecțiunii sferelor intră într-o mare criză. Problema nu e că modelul keplerian al cosmosului nu s-ar supune legilor matematice, ci că, din punct de vedere al reprezentării sale vizuale, acest model nu mai amintește de perfecțiunea „pitagoreică" a unui sistem de sfere concentrice. Iar dacă ne gândim și că, la sfârșitul veacului al XVI-lea, Giordano Bruno începuse să sugereze ideea existenței unui cosmos infinit și a unei pluralități a lumilor, este evident că ideea însăși a armoniei cosmice va trebui să-și croiască un cu totul alt făgaș.



Andreas Cellarius,
Harmonia macrocosmica,
1660,
Amsterdam

Împotriva proporției
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra ideilor de Sublim și de Frumos, III, 4, 1756

În mai multe rânduri am cercetat amănunțit aceste proporții și le-am găsit aproape asemănătoare, sau asemănătoare întru totul celor aparținând altor subiecți cât se poate de diferiți între ei, dintre care unii foarte frumoși, iar alții foarte străini de ideea de Frumusețe. Apoi părțile considerate a fi într-o bună proporție sunt adesea atât de felurite prin situarea, prin natura, prin funcția lor, încât n-aș ști să spun cum ar încăpea vreo comparație între ele; și nici cum ar putea aceasta duce la vreun rezultat. Unii zic că grosimea gâtului ar trebui să fie comparabilă cu cea a pulpei piciorului și că ar trebui să măsoare dublul circumferinței încheieturii mâinii; nenumărate observații de acest soi se întâlnesc în scrierile și discuțiile multora. Dar ce raport poate fi între pulpă și gât, și între acestea și încheietura mâinii? Este adevărat, aceste proporții se regăsesc în trupurile atrăgătoare, dar cu siguranță se regăsesc în aceeași măsură și în cele slute [...] Ba mai mult, mă întreb dacă nu cumva în unele dintre trupurile cele mai frumoase atari proporții nu sunt chiar mai puțin desăvârșite. Stabiliți voi înșivă după bunul vostru plac ce proporții vreți oricărei părți a corpului omenesc, iar eu pun rămășag că un pictor, dacă ar avea chef să le respecte cu sfințenie, v-ar zugrăvi sub o înfățișare îngrozitoare, în timp ce același pictor va fi în stare să vă reprezinte cât se poate de frumos, dacă s-ar desprinde de acele proporții. Într-adevăr putem observa la capodoperele sculpturii antice și moderne că multe statui diferă mult între ele în ce privește proporțiile dintre părțile mai evidente, și că diferă cel puțin tot atât de proporțiile oamenilor vii surprinzător de atrăgători. În plus, cum se pot pune de acord partizanii ideii de proporție legate de corpul uman? Unii susțin că de șapte ori este mai mare trupul decât capul, alții că de opt ori, alții chiar că de zece ori: e o diferență cam măricică pentru un număr atât de mic de împărțiri! Alții urmează metode diferite de calculare a proporțiilor, toți cu rezultate în aceeași măsură reușite. Dar aceste proporții sunt cu adevărat aceleași la toate persoanele atrăgătoare? Sau sunt acestea fără excepție proporțiile femeilor frumoase? Nimeni n-ar spune asta; și totuși, ambele sexe sunt capabile de a atinge Frumusețea, dintre care cel femeiesc în mai mare măsură. Ceea ce cu greu pot crede că se poate pune pe seama unei mai exacte calculări a proporțiilor la sexul frumos.

Capitolul IV

Lumina și culoarea în Evul Mediu

1. Lumină și culori

Până și în ziua de azi mulți oameni, victime ale imaginii convenționale a „epocilor întunecate", își închipuie Evul Mediu ca o perioadă „obscură" chiar și din punct de vedere coloristic.
În această epocă, seara se trăiește în spații prea puțin luminate (în colibe printre pâlpâirile focului din vatră, în încăperile nesfârșite ale castelelor iluminate doar de torțe sau în chiliile călugărilor la lumina lumânărilor); cufundate în beznă și primejdioase sunt și ulițele satelor și târgurilor. Situația aceasta este în fond cea firească și în timpul Renașterii, și al Barocului și chiar și după aceea, cel puțin până la descoperirea electricității. Omul medieval este perceput însă (sau cel puțin este reprezentat în poezie sau în pictură) într-un spațiu cât se poate de luminos. Ceea ce frapează în miniaturile medievale, executate probabil în odăi întunecoase în care răzbătea cu greu lumina unei singure ferestre, este faptul că sunt pline de lumină, de o luminozitate ieșită din comun chiar, izvorâtă din alăturarea

Fragment de manuscris conținând liturghia lui Ioan Gură de Aur, sec. X-XI.
Cetatea Vaticanului, Biblioteca Apostolica Vaticana

Pe pagina alăturată:
Urcarea la suprafață a lăcustelor prin gura deschisă a abisului, de Beatus din Liebana, *Miniaturi de Beato Fernando I y Sancha,*
Cod. B.N. Madrid, sec. VIII

unor culori pure, care nu cunosc nuanțele: roșu, albastru, auriu, argintiu, alb și verde.
Evul Mediu mizează pe culori elementare, pe zone cromatice bine definite și ostile ideii de nuanță, pe alăturarea unor vopseluri care dau naștere luminii din buna armonizare a întregului, și nu din efecte de clarobscur sau de filtrare a culorii dincolo de contururile figurii.
În pictura barocă, de pildă, obiectele sunt izbite de lumină, iar în jocul volumelor se conturează zone clare și zone obscure (vezi lumina în Caravaggio sau în Georges de la Tour). În miniaturile medievale însă, lumina pare să iradieze din obiectele înseși. Ele sunt luminoase în sine. Acest lucru reiese cu evidență nu numai în faza cea mai matură a miniaturii flamande și burgunde (de exemplu *Les Très riches heures du Duc de Berry)*, ci și din opere ale Evului Mediu timpuriu, cum ar fi miniaturile mozarabe, în care apar contraste foarte violente de galben și roșu sau albastru, sau miniaturile de pe vremea împăratului Otto cel Mare, în care strălucirea aurului contrastează cu tonurile reci și luminoase, cum ar fi violetul, verdele-peruzea, galbenul de culoarea nisipului sau albul bătând în albăstriu. În plin Ev Mediu, Toma d'Aquino, reluînd o idee ce circula pe scară largă și înainte de el, susținea că Frumusețea are nevoie de trei calități: proporție, integritate și **claritas**, cu alte cuvinte de claritate și luminozitate.

Frații Limbourg,
Vizita Fecioarei la Elisabeta,
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

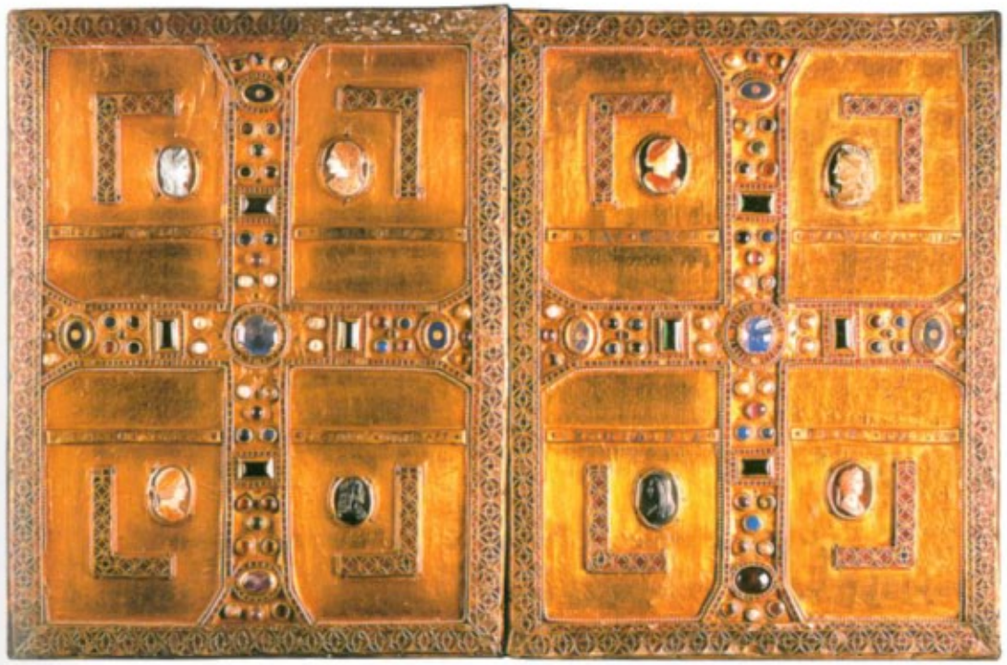
Georges de la Tour,
Magdalena căindu-se,
1630-1635,
Washington,
National Gallery

Claritas
Toma d'Aquino (sec. XIII)
Summa theologiae, II, 145, 2
Așa cum se poate înțelege din cuvintele lui Dionisie, frumosul constă și din strălucire, și din proporții bine cumpănite; el spune de altfel că Dumnezeu e frumos „ca izvor al strălucirii și al armoniei tuturor lucrurilor".
De aceea Frumusețea corpului constă în buna proporție a membrelor și în luminozitatea culorii potrivite.

Îngerul celei de-a cincea trâmbițe,
detaliu din Beatus din Liebana,
Miniaturi de Beato Ferdinando I y Sancha,
Codex B.N.,
sec. VIII

2. Dumnezeu ca lumină

Una dintre obârșiile esteticii acelei *claritas* se regăsește în faptul că, la mai multe civilizații, Dumnezeu este identificat cu lumina: Baal la popoarele semitice, Ra la egipteni, Ahura Mazda la neamurile iranice sunt personificări ale soarelui sau ale beneficei acțiuni a luminii; ideea ajunge firește până la Platon care concepe Binele ca un soare. Prin mijlocirea neoplatonismului, aceste imagini se integrează tradiției creștine. Plotin moștenește de la tradiția greacă ideea că Frumosul constă în primul rând în proporție (v. cap. III) și știe că aceasta ia naștere dintr-un raport armonic între diferitele părți ale unui întreg. Întrucât tradiția greacă afirma că Frumusețea nu e doar *symmetria*, ci și *chróma* („culoare"), se întreabă cum de este posibil să existe o Frumusețe pe care noi azi am defini-o drept „calitativă", „punctuală" și care s-ar putea manifesta printr-o simplă senzație cromatică. În *Eneade* (I,6), Plotin se întreabă cum de putem judeca drept frumoase culorile și lumina soarelui, sau strălucirea aștrilor nopții, de vreme ce ele sunt simple, nealcătuite din mai multe elemente, iar Frumusețea lor nu constă într-o simetrie a componentelor. Răspunsul lui este că **„Frumusețea simplă a unei culori** este dată de o formă care domină bezna materiei, de prezența unei lumini fără trup care nu e altceva decât rațiune și idee". De aici **Frumusețea focului**, care strălucește asemenea unei idei. Dar această observație capătă sens doar în cadrul filosofiei neoplatonice, conform căreia materia este cel de pe urmă stadiu (și cel mai degradat) al unei descinderi prin „emanație" a Celui Dintâi, suprem și de neatins. Drept care acea lumină ce strălucește asupra materiei nu poate fi decât răsfrângerea Celui Dintâi dinspre care ea iradiază. Dumnezeu se identifică așadar cu strălucirea unui șuvoi de lumină care străbate întreg universul. Aceste idei vor fi preluate de Pseudo Dionisie Areopagitul, un autor obscur de prin secolul V d.Ch., dar pe care tradiția medievală, după traducerea lui în latină din secolul IX, îl identifică cu Dionisie cel convertit de Sf. Pavel în Areopagul din Atena. În scrierile sale, *Ierarhia cerească* și *Nume divine*, el vorbește despre **Dumnezeu ca „lumină", „foc", „fântână luminoasă"**. Aceleași imagini se regăsesc și la cel mai de seamă exponent al neoplatonismului medieval, Johannes Scottus Eriugena. Întreaga scolastică ulterioară a fost influențată atât de filosofia, cât și de poezia arabă, în care sunt frecvente viziunile unor esențe învăluite în lumină, ale extazului Frumuseții și strălucirii; Al-Kindi va elabora în secolul IX o complexă viziune cosmologică bazată pe puterea **razelor venite de la stele**.



Ferecătură de evangheliar, detaliu, sec. VII, Monza, Tezaurul Domului

Frumusețea simplă a unei culori
Plotin (sec. III)
Eneade, I, 6
Frumusețea simplă a unei culori este dată
de o formă care domină bezna materiei,
de prezența unei lumini fără trup
care nu e altceva decât rațiune și idee.
De aceea, dintre toate elementele,
focul este cel frumos prin sine însuși,
ocupând printre celelalte locul ideii absolute;
este cel mai presus prin poziția sa și
cel mai ușor dintre toate corpurile,
fiindcă este cel mai aproape de incorporal;
este simplu, neincluzând în sine celelalte
elemente. Ele însă includ focul, căci se pot
încălzi, în timp ce focul nu se poate răci.
El conține mai întâi culorile, iar celelalte
toate de la el primesc culoarea.
Focul strălucește și scânteiază, aidoma
unei idei. Toate câte nu au o forță pe măsură
devin spălăcite la lumină și nu mai
sunt frumoase, întrucât nu mai sunt părtașe
la ideea totală de culoare. Armoniile
imperceptibile simțurilor sunt cele ce
zămislesc armoniile sensibile și prin mijlocirea
lor sufletul le poate întui Frumusețea,
căci ele dezvăluie identitatea în diversitate [...]
Iar acum despre Frumusețile ce pot fi
percepute prin simțuri, despre imagini
și umbre care, eliberându-se în vreun fel,
se pogoară în materie, o orânduiesc
și ne mișcă prin înfățișarea lor, sunt de ajuns
aceste lucruri.

Frumusețea focului
Pseudo Dionisie Areopagitul (sec. V-VI)
Ierarhia cerească, XV
Eu cred tocmai că focul vădește ceea ce
este mai dumnezeiesc în inteligențele cerești.
De altfel, autorii sacri adesea descriu
substanța suprasubstanțială ce formă
nu are prin simbolul focului, întrucât acesta
are multe trăsături de natură divină,
dacă îmi e îngăduit să spun astfel, prin faptul
că poate fi descoperit în lucrurile vizibile.
În fond, focul perceptibil există, ca să spun
așa, în toate câte sunt, și pe toate le străbate
fără a se amesteca cu ele și rămânând
desprins de ele. Este strălucitor, dar în același
timp poate rămâne ascuns și necunoscut
când nu îi iese în cale vreo materie față
de care să-și manifeste propria acțiune;
nu poate fi cuprins, nici văzut, dar el,
în schimb, orice poate cuprinde.

Un șuvoi de lumină
Pseudo Dionisie Areopagitul (sec. V-VI)
Nume divine, IV
Și ce vom spune despre raza de soare luată ca atare? Lumina provine de la Binele suprem și e imaginea Bunătății, de aceea Binele este proslăvit prin numele Luminii ca arhetip manifestat prin imagine. Așa precum Bunătatea dumnezeiască, aflată mai presus de orice, cuprinde totul prin suflarea sa, de la esențele cele mai înalte și nobile până la cele mai de jos, rămânând însă mereu deasupra tuturor, fără ca acelea mai elevate să se poată ridica la măreția sa, și fără ca acelea mai prejos să poată scăpa de sub înrâurirea sa; așa precum Bunătatea dumnezeiască ilumineză, rodește, readuce la viață, cuprinde și îmbunătățește toate lucrurile făcute pentru a o primi; și așa cum ea e măsura, durata, numărul, ordinea, paza, cauza și țelul tuturor făpturilor; tot așa și imaginea răsfrântă a Bunătății dumnezeiești, acest soare uriaș și mereu strălucitor, care e doar un palid ecou al Binelui suprem, luminează toate acele lucruri care sunt demne să-i fie părtașe; și are o lumină care se revarsă asupra tuturor lucrurilor, trimițând asupra întregii lumi văzute strălucirile razelor sale și spre înalt, și spre adâncuri. Iar dacă ceva nu se înfruptă din acest Bine, acest lucru nu trebuie pus pe seama faptului că razele sale n-ar fi destul de luminoase, sau că acestea nu s-ar împrăștia fără osebire peste toate, ci pe seama faptului că sunt lucruri care nu tânjesc să se hrănească din lumină din pricină că nu sunt în stare să o primească. Căci raza de lumină, străbătând multe dintre lucrurile acestea de care am pomenit, luminează și tot ceea ce le urmează, și nu e printre lucrurile văzute vreuna la care să nu ajungă, căci nesfârșită e prea marea ei strălucire.

Dumnezeu ca lumină
Johannes Scottus Eriugena (sec. IX)
Despre ierarhia cerească, I
De aceea se întâmplă ca în această alcătuire universală a lumii să existe o imensă lumină compusă din multele sale părticele ca din multe luminițe menite să ne dezvăluie categoriile pure ale lucrurilor inteligibile, pe care să le intuim cu ochiul minții, făcând să conlucreze în sufletul celor înțelepți și credincioși rațiunea și harul divin. Pe drept cuvânt teologul îl numește pe Dumnezeu Tatăl Luminii, căci de la El purced toate, pentru care și prin care El se arată și în lumina Luminii Înțelepciunii Sale pe toate le unește și pe toate le zămislește.

Razele stelelor
Al-Kindi (sec. IX)
De radiis, II
Fiecare stea răspândește în toate direcțiile felurite raze, care par contopite și care își schimbă conținutul în funcție de loc, întrucât în fiecare loc este diferită cantitatea razelor născute din armonia generală a stelelor. Aceasta însă, întrucât se schimbă neîncetat datorită mișcării continue a planetelor și a celorlalte stele, în funcție de poziție face să se miște lumea elementelor cu tot ce e al său în condiții diverse care au loc în raport cu nevoia de armonie din acel moment, cu toate că pentru simțurile noastre omenești diferitele realități ale lumii par a rămâne nemodificate. Este limpede așadar că locurile și timpurile diferite dau naștere unor indivizi diferiți pe lumea aceasta și că acest lucru are loc datorită armoniei cerești prin razele, mereu variate, ce ajung pe pământ. Așadar, diversitatea lucrurilor care se manifestă în fiece moment în lumea elementelor purcede în principal de la două cauze: diversitatea însăși a materiei și acțiunea diferită a razelor stelelor. Întrucât între diferitele materii există discrepanțe ba mai mari, ba mai mici, în diversele locuri și timpuri se produc la rândul lor lucruri diferite. Unele realități diferă prin gen, altele prin specie și altele doar prin număr.

3. Lumină, bogăție și sărăcie

La temelia concepției despre *claritas* nu se află numai rațiuni de ordin filosofic. Societatea medievală este compusă atât din bogați și puternici, cât și din săraci și marginalizați. Deși nu este doar o caracteristică a realității medievale, în societățile antice și în Evul Mediu în mod special diferența dintre bogați și săraci este mai marcată decât în societățile occidentale și democratice moderne, și pentru faptul că într-o lume a resurselor puține și a comerțului bazat pe schimbul în natură, devastată de molimi și de foamete endemică, puterea își găsește manifestarea exemplară în ostentația armelor, a armurilor și a vestimentației. Pentru a-și arăta puterea, nobilii se gătesc cu mult aur, cu bijuterii și îmbracă **veșminte** în culorile cele mai prețioase, bunăoară

Frații Limbourg,
Mai,
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411
Chantilly,
Musée Condé

purpura. Culorile artificiale, care se extrag din minerale sau din vegetale și necesită elaborări complicate, reprezintă așadar o bogăție; săracii îmbracă în schimb doar straie de culori stinse sau spălăcite, cenușii sau maronii, ponosite și mai întotdeauna murdare. De regulă, țăranii folosesc țesături grosolane ce păstrează culoarea naturală, netrecută prin mâna boiangiului. O tunică verde sau roșie, cu atât mai mult dacă are și broderii cu fir de aur sau ornamente din **pietre prețioase** (care adesea sunt ceea ce astăzi numim pietre dure, cum ar fi agata sau onixul), este un lucru rar și demn de toată admirația. Bogăția culorilor și strălucirea **nestematelor** sunt însemne ale puterii și fac deci obiectul dorinței și admirației. Și cum și castelele acelei epoci, pe care, în virtutea unor transfigurări romantice și disneyene, ne-am obișnuit să ni le închipuim cu nenumărate turnuri suple ca-n basme, nu sunt în realitate decât niște fortărețe primitive, de multe ori din lemn, ridicate în mijlocul unor ziduri de apărare, poeții și călătorii vremii visează și ei palate minunate, cu totul și cu totul din marmură și pietre prețioase. Unii și le închipuie, precum Sf. Brendan de-a lungul călătoriilor sale, sau precum Mandeville; alții poate chiar le zăresc cu adevărat, dar le descriu așa cum ar fi trebuit să fie pentru a părea neînchipuit de frumoase, ca în cazul lui Marco Polo.

Pentru a înțelege cât de scumpe erau vopselele, să ne gândim la munca pe care trebuiau să o facă miniaturiștii înșiși pentru a obține culori vii și strălucitoare, așa cum stau mărturie unele texte ca *Schedula diversarum artium* de Teofil, sau *De arte illuminandi* a unui anonim din secolul XIV.

Veșminte
Jean de Meung și Guillaume de Lorris (sec. XIII)
Le roman de la rose, I, v. 1051-1087
Se îmbracă Bogăția în purpură și aur:
veșmintele-i sunt scumpe, mai mult
ca un tezaur.
Ce spun aicea nu e măgulire,
și nici minciună, nici istorisire,
chiar și pe-un mincinos l-aș încurca:
n-am mai văzut nicicând așa ceva.
Straiele-i roșii, cu franjuri bogate
cu aur sunt cusute, cu pietre încrustate,
împodobite-s toate cu alese broderii
ce zugrăvesc duci, regi și ale lor domnii.
Guleru-i răsfrânt din aur garnisit
cu intarsii și emailuri este meșteșugit.
Strălucesc în soare firele-aurite.
și-apoi încă atâtea comori neprețuite:
pietre prețioase, perle, diamante, chihlimbar,
rubine de-o mândrețe ce nu aveți habar.
Croiala-i minunată, rară peste măsură.
Strânsă-i la mijloc haina de-o splendidă centură
cu-o cataramă din pietre nestemate
cu meșteșug tăiate, măiestrit încrustate.
și nu numai frumoasă-i această cingătoare:
ci este pe deasupra de rele-apărătoare,
căci cine o îmbracă senin va dăinui:
de-otrăvuri, de veninuri nu va putea pieri,
de duhuri rele acela e veșnic apărat,
fie că e un principe, fie că-i împărat.
Iar piatra aceea rară mai are încă un har:
mai mult decât tot aurul și tot al Romei dar,
pe oamenii puternici de rele îi ferește
și de poveri cumplite ea strașnic îi păzește.
Cu osebire scumpe-s pietrele din montură,
curmând orice durere legată de dantură,
iar știrbul de-o putea mai mult a le privi
dinții pierduți în gură la loc i s-or ivi.
Și nasturii-s de aur, grei și frumos lucrați,
cam fiecare-n parte face cât trei ducați.
Un ineluș din fir de aur răsucit
strânge frumos cosița de păr împletit.
V-am zugrăvit-o astfel fără fățărnicie
în aur și splendoare pe doamna Bogăție.

Purpură
Chrétien de Troyes (sec. XII)
Erec et Enide
Cel care primise distincția purta o mantie
și o tunică toată căptușită cu hermină albă
până la mâneci; la mâini și la gât lăsa să se
vadă mai bine de o sută de mărci bătute în
aur, alături de nestemate neprețuite, viorii,
albăstrii și maronii, încastrate pe toată
suprafața lucrăturii de aur. Încuietoarele, și ele
de aur, cântăreau cel puțin o uncie; într-un

Frații Limbourg,
Septembrie,
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411
Chantilly,
Musée Condé

Pe de altă parte, dezmoșteniții sorții, cărora le e hărăzit un trai amar, într-un mediu nu tocmai generos, dar cu siguranță mai integru decât cel în care trăim noi astăzi, se pot bucura doar de spectacolul naturii, al văzduhului, al luminii soarelui sau lunii, al florilor. Este deci firesc ca în mod instinctiv conceptul lor de Frumusețe să se identifice cu varietatea de culori pe care natura le-o poate oferi. Unul dintre primele documente ce tratează sensibilitatea coloristică medievală se află într-o operă din secolul VII care va influența puternic cultura ulterioară: *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla.

capăt aveau un hiacint, în celălalt un rubin
mult mai strălucitor decât un rubin oarecare.
Căptușeala era din herminã albă, cea mai
frumoasă și cea mai fină ce s-ar fi putut
închipui. Veșmântul purpuriu era măiestrit
împodobit cu cruciulițe de diferite culori,
vineții, roșiatice și albăstrui,
albe și verzui, violete și gălbui.

Pietre prețioase
Anonim (sec. XIV)
Pietrele familiei D'Este
Să spunem însă și că nestematele
împodobesc vasele și alte obiecte, că sunt
puse pe veșminte și că îi ajută pe cei care
le poartă cu sine, cum e obiceiul, în multe
împrejurări primejdioase și că aduc mult
noroc. De aceea nobilii și bogații le caută
și le poartă, deși acestea nu sunt chiar de tot
folosul precum cred ei. Și acest lucru li se
întâmplă pentru că le cumpără înadins și
înadins le și poartă. Și cu toate că pietrele
nu pot fi folositoare în orice privință, dacă au
totuși vreun efect bun, de aceea sunt lăudate,
primite și apreciate. Dar uneori nestematele
nu au puterea despre care se vorbește
că ar avea-o, iar cei care au de-a face cu ele,
chiar dacă recunosc pricina acestui nenoroc,
nu îndrăznesc să o spună tare, din marea
răutate a sufletului lor. Iar pentru oamenii
care au pus mâna pe ele, toate acestea
se întâmplă din cauza pietrelor și a vorbelor
ce se spun pe seama lor.

Culori
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Filocolo, IV, 74
O lumină se arătă deasupra lui și privind către
ea zări o preafrumoasă fată, învesmântată
în aceeași lumină, purtând un ulcior de aur,
plin cu apă limpede, cu care părea să îi fi
îmbăiat întregul chip și întregul lui trup,
după care dispăru. Și cum se întâmplară
acestea, i se păru că vederea lui deveni
mult mai pătrunzătoare, putând cunoaște
mult mai bine decât înainte și lucrurile
lumești, dar și pe cele divine, pe care să le
îndrăgească pe fiecare după cuviință. Și cum
se uimea el de toate acestea, se pomeni între
trei făpturi feminine, pe care nu le cunoscuse,
iar Biancifiore a sa părea a fi acolo și a avea
cu ele o minunată legătură. Dintre cele trei,
una i se arătă atât de purpurie la chip
și la veșminte, de parcă ar fi fost o flacără;
cea de-a doua atât de verde, încât ar fi
întrecut în strălucire orice smarald; iar cea
de-a treia atât de albă, încât și zăpada părea
a păli în fața ei.

Nestemate
Giacomo da Lentini (sec. XIII)
Nici diamantul, nici smaragdul, nici safirul
Nici diamantul, nici smaragdul, nici safirul
și nici vreo altă piatră nestemată,
și nici topazul, ori hiacintul ori rubinul,
agata cea cu mari puteri dotată,
nici ametistul, nici turmalina fină
ce are o rază atât de strălucită
nu are atâta frumusețe lină
cât are în sine doamna mea iubită.
Virtutea ei toate le depășește
prin bucuria ei încântătoare,
mai mult ca orice stea ea strălucește
și mai frumoasă e ca orice floare.
Isus să-i dea o viață ce sporește
în bucurii, iubire și onoare.

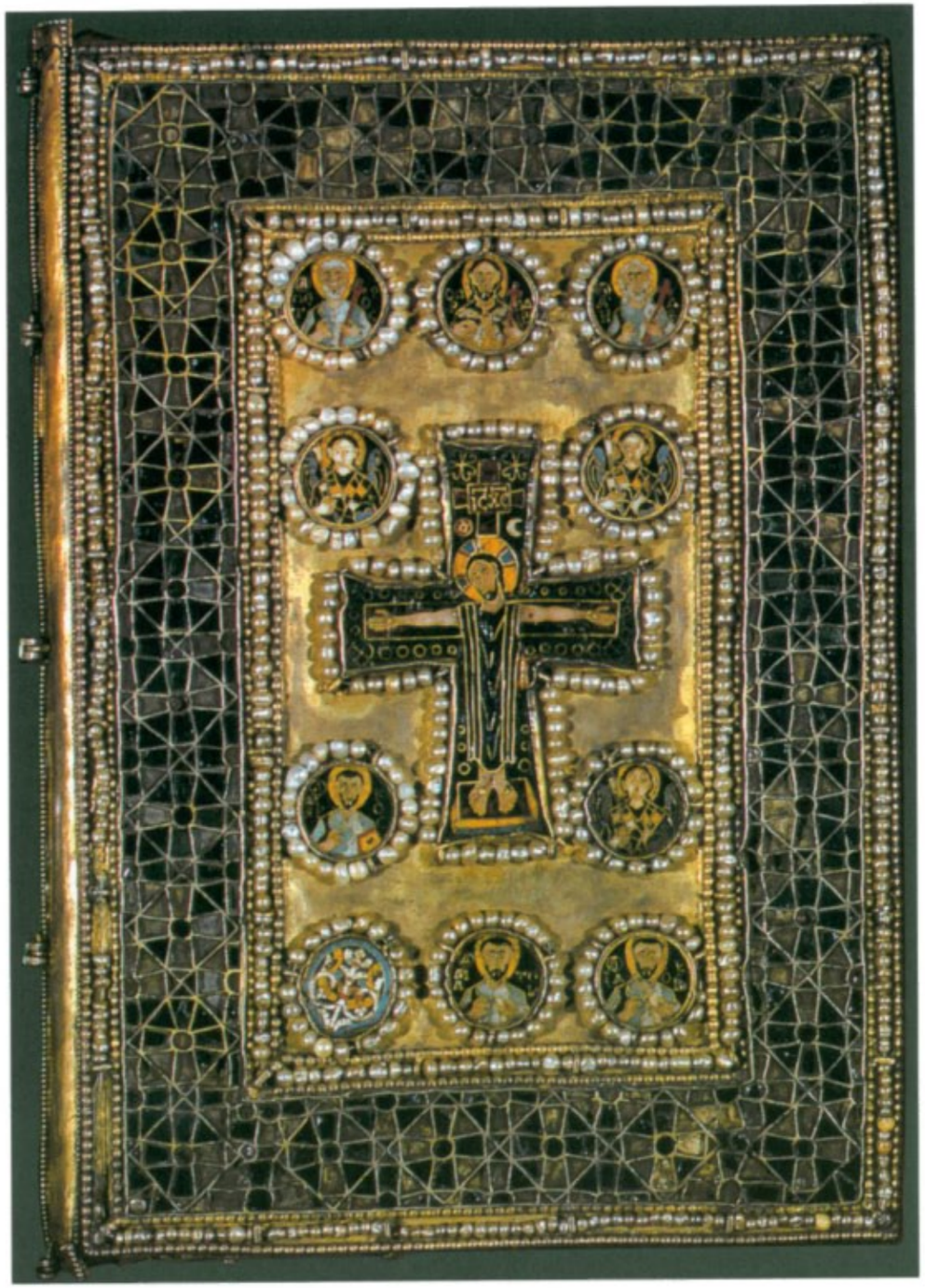
Palatul Marelui Han
Marco Polo (sec. XIII)
Milionul, LXXI
[...] Iar în mijlocul acestor ziduri se află palatul
Marelui Han, care arată așa cum am să vă
povestesc. Este cel mai mare care s-a văzut
vreodată: nu are o podea înălțată, dar nivelul
de jos este mai ridicat decât pământul din jur
cam cu zece palme. Acoperișul este foarte
înalt. Pereții saloanelor și ale celorlalte încăperi
sunt acoperiți cu aur și argint; pe ei sunt
sculptate frumoase scene cu cavaleri, mari
doamne, păsări, animale și câte și mai câte alte
minunății. Plafonul este astfel lucrat încât
de oriunde nu poți vedea decât aur și argint.
Salonul este atât de lung și de lat că lesne
ar putea mânca în el șase mii de persoane.
Sunt atâtea odăi că nu-ți poți crede ochilor.
Acoperișul, bine construit, pe dinafară e
colorat în roșu aprins, verde și în multe alte
culori și e atât de bine lăcuit, că strălucește
ca un cristal, astfel încât de foarte departe se
vede palatul lucind în soare. Între zidurile de
care v-am vorbit, sunt pajiști frumoase și
copaci și felurite animale sălbatice cum ar fi
cerbii albi, căprioarele, elanii, animalele acelea
care lasă o dâră mirositoare, herminele și alte
jivine. Grădinile de dinăuntrul zidurilor sunt
pline de astfel de animale, în afara de drumul
pe unde intră oamenii.

Miniaturi
Anonim (sec. XIV)
De arte illuminandi, I
Doresc să descriu, fără a contrazice pe cineva,
ci cu prietenie și într-o formă simplă, câteva
lucruri legate de arta ornamentării
manuscriselor atât cu pana, cât și cu penelul.
Și cu toate că aceste lucruri au fost și mai
înainte povestite prin scrierile multora, pentru

a clarifica celor pricepuți procedurile cele mai
iuți și mai judicioase și pentru a-i face să-și
întărească convingerile pentru încercări
mai bune, dar și pentru ca novicii, doritori
să învețe acest meșteșug, să-l poată lesne
înțelege și practica, eu voi expune pe scurt
lucrurile experimentate și recunoscute drept
bune despre culori și diferitele procedee de
a le amesteca. După Pliniu, trei sunt culorile
principale: negrul, albul și roșul; toate
celelalte așadar sunt amestecuri între cele
trei, așa cum se spune prin cărțile tuturor
fizicienilor. Însă culorile în mod firesc
necesare pentru ilustrarea prin miniaturi sunt
opt: negrul, albul, roșul, galbenul, albastrul
deschis, vinețiul, trandafiriul și verdele. Dintre
acestea, unele culori sunt naturale, altele
artificiale. Cele naturale sunt albastrul din
lapislazuli și albastrul de Alemania. Negrul
se obține dintr-un anumit pământ negru sau
dintr-o piatră naturală; chiar și roșul e dintr-un
anumit tip de pământ roșiatic numit în popor
țărână săracă; verdele e un tip de pământ sau
verdele-albăstrui, iar galbenul e din pământ
gălbui, sau din sulfură de arsenic, sau din foiță
de aur, sau din șofran.
Artificiale sunt toate celelalte culori. Negrul se
face din cărbune de butuc de viță sau din alt
lemn; se mai obține din fumul lumânărilor de
ceară sau al untdelemnului; sau din secreția
sepiei, adunată într-un văsuleț sau într-un bol
de sticlă. Roșul cinabru se obține din sulf și
argint viu, iar roșul de miniu, care bate spre
portocaliu, se scoate din plumb. Albul se
obține și el din albul de plumb, zis și ceruză,
sau din oasele carbonizate ale animalelor [...]
Substanța cu care se fixează foița de aur
pe pergament se obține în mai multe moduri.
Eu am să vă descriu însă numai unul dintre
ele, pe care l-am încercat și e cât se poate
de bun. Se ia niște ghips foarte fin, bine
curățat, pe care-l folosesc pictorii pentru a fixa
foița de aur pe pânză și se amestecă
cu un sfert de cantitate de lac din oxid de fier;
se macină pe o lespede de porfir cu apă
curată până se mărunțește cât mai fin.
Apoi se lasă să se usuce pe piatra aceea
și se ia o parte din substanță, punând
la o parte restul. Se amestecă prima jumătate
cu clei și se adaugă puțină miere, cam cât
să îndulcească puțin amestecul; e important
să adaugi miere cu măsură, nici prea multă,
nici prea puțină, ci cât cere compoziția
ca să aibă un ușor gust dulceag.
Și nu uita că pentru cantitatea dintr-un
văsuleț de care se folosesc pictorii,
e de ajuns cam cât iei o dată cu vârful bățului
de la pensulă; dacă-i mai puțin, se strică
amestecul. Apoi, după ce e bine măcinată,
se pune în vasul de sticlă peste care se toarnă
imediat apă curată puțin câte puțin, fără
să se amestece compoziția, doar cât să o
acopere. Astfel amestecul se va întări iute fără
bule de aer și fără să crape când se va usca.
Când vei dori s-o folosești, după ce aștepți
puțin, varsă lichidul de deasupra fără să agiți
amestecul. Înainte de a întinde compoziția
peste locul de pe pergament la care vrei
să lucrezi, trebuie să faci o probă pe un
pergament asemănător dacă substanța
are consistența necesară. Apoi, după ce s-a
întărit, lipește pe deasupra niște foiță de aur
și vezi dacă se colorează în brun.
Dacă s-a pus prea multă miere și e prea
groasă pasta, mai adaugă în vas apa
obișnuită, fără să amesteci; astfel, în câtăva
vreme, se varsă apa tot cu grijă să nu se agite
și se va obține consistența cea mai bună.
Iar dacă e nevoie de o pastă mai tare, adaugă
mai mult clei, adică sirop sau miere,
după cum ți-e mai pe plac.
Și cum în toate astea e mai folositoare
practica decât teoria, nu mă străduiesc
să explic în cele mai mici amănunte ceea ce
știu: „cine are urechi de auzit, să audă".

Frumusețea naturii
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatoriu, VII, v. 70-78.
Nici dreaptă, nici piezișă se făcea o cărare
ce ne purtă de-a lungul unei văi
de unde peste munte nu se vedea în zare.
Un câmp cu aur, cu argint, coral și cu alb pur,
smaraldul proaspăt încă viu în ora
ce se stinge,
frunziș strălucitor, urcând către azur;
culoarea pajiștii cu flori, ce se afla în vale,
pe toți i-ar fi învins cum doar un crai învinge.

O albă căprioară
Francesco Petrarca (1335-1374)
Cancionierul, CXC
O albă căprioară cu coarnele de aur
îmi apăru între două izvoare
în luminișul verde, lângă un laur,
în soarele timid de primăvară.
Atât de mândră îi era făptura,
încât s-o caut toate le-am lăsat;
de osteneală nu mi-a mai păsat
precum căutătorul, în luptă cu natura.
Pe gâtul ei scria: „Nimeni să nu m-atingă"
cu diamante mari și cu topaze,
„câci liberă să fiu Cerului îi plăcu".
Soarele cobora și începu să se stingă.
Cu ochii obosiți de a căta spre raze,
purtat am fost de apă, iar ciuta dispăru.



4. Ornamentul

Pentru Isidor din Sevilla, anumite părți ale **corpului omenesc** au ca menire utilitatea, iar altele ceea ce el numește *decus* – ornamentul, frumosul, plăcutul. Pentru unii autori mai târzii, ca de pildă Toma d'Aquino, un lucru e frumos și dacă e pur și simplu adecvat funcției sale. Astfel, un corp mutilat sau exagerat de mic, sau un obiect incapabil să îndeplinească funcția pentru care a fost creat (exemplul era cel al ciocanului de cristal), poate fi considerat urât chiar dacă este făcut dintr-un material prețios. Preluăm de la Isidor distincția (tradițională, de altfel) dintre util și frumos: așa cum ornamentația fațadelor sporește Frumusețea clădirilor, iar ornamentul retoric pe cea a discursului, tot astfel și corpul omenesc pare frumos din cauza ornamentelor sale naturale (ombilicul, gingiile, sprâncenele, sânii) sau artificiale (veșmintele și giuvaierurile).

Pe pagina alăturată:
Ferecătură de evangheliar,
cod. marc. Lat. I,101,
sec. IX,
Veneția,
Biblioteca Nazionale Marciana

Racla Sf. Calmin,
sec. XI-XII,
Mozac, lângă Riom,
Biserica Sf. Petru

Corpul omenesc
Isidor din Sevilla (560-636)
Etimologii, XI, 25
În trupul nostru anumite lucruri sunt făcute
pentru a fi utile, cum ar fi viscerele; altele –
și pentru a fi utile, și pentru a fi frumoase,
cum ar fi ochii, picioarele, mâinile,
care sunt și de mare folos, și decente
ca înfățișare. Altele sunt făcute doar pentru
înfrumusețare, cum ar fi sfârcurile bărbaților și
buricul la ambele sexe. Altele sunt făcute
pentru a fi acoperite cu discreție,
cum ar fi la bărbați organele genitale,
barba abia mijindă, pieptul prea cărnos,
iar la femei gingiile prea neînsemnate, pieptul
prea mic sau șoldurile
prea late pentru a putea purta copilul
în pântece.

Pe pagina alăturată:
Gentile da Fabriano,
Închinarea Magilor,
1423,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Miniaturist
de la curtea de Anjou,
Muzica și cei care o cultivă,
în M. Severinus Boethius,
De arithmetica,
de musica,
sec. XIV,
Napoli,
Biblioteca Nazionale

Printre ornamente sunt fundamentale cele ce se bazează pe lumină și culoare: marmura e frumoasă pentru albul său, metalele pentru lumina pe care o reflectă. Văzduhul însuși e frumos: *aer-aeris* (afirmă Isidor conform tehnicii sale etimologice cât se poate de discutabile) împrumută în numele său ceva din splendoarea aurului *(aurum)*, căci precum aurul aerul strălucește de îndată ce este străbătut de lumină. Pietrele prețioase sunt frumoase pentru culoarea lor, iar culoarea lor nu e altceva decât lumina captivă a soarelui și materie purificată. Ochii sunt frumoși dacă sunt luminoși, iar cei mai frumoși sunt ochii de culoarea cerului. Una dintre cele dintâi calități ale unui trup frumos este pielea trandafirie, căci, explică etimologul Isidor, *venustas,* „Frumusețea fizică", ar deriva de la *venis,* adică de la „sânge", iar *formosus,* „frumos", ar veni de la *formo,* căldura care mișcă sângele; iar de la „sânge" ar veni și *sanus,* „sănătos", cel care nu cunoaște paloarea.
În acele pagini se vorbește despre cât de important este un trup care arată sănătos într-o epocă în care mulți mor foarte tineri și se suferă mult de foame; Isidor susține că o înfățișare este *delicata* dacă e legată de unele *deliciae* ale meselor îndestulătoare și încearcă chiar o clasificare a caracterelor diferitelor popoare pornind de la cum trăiesc și cum se hrănesc acestea, stabilind în continuare etimologii hazardate. Galii, de pildă, al căror nume derivă din gr. *gala,* „lapte", datorită albului strălucitor al trupurilor lor, sunt un neam feroce din pricina climei în care trăiesc.

5. Culorile în poezie și în mistică

La poeții epocii această pregnanță a culorii vii este mereu prezentă: verde este iarba, roșu sângele, alb laptele. Există superlative pentru orice culoare (ca acel *praerubicundus* al trandafirului), iar aceeași culoare poate avea multe nuanțe, dar nici una nu se stinge în zone de umbră.
Amintim aici „dulcea culoare a safirului de Orient" din Dante, sau „chipul ca neaua, carmin de-îmbujorare" din Guinizelli, sau acea *clère et blanche* Durandal din *Chanson de Roland* care scânteiază în soare. În *Paradisul* dantesc apar viziuni luminoase în versuri ca acestea: „Și-orice scânteie urma a sa văpaie" sau „ Văzut-am în juru-mi, cum tot scânteiază – o altă văpaie, peste cealaltă – precum o zare ce se-nsenînează". În paginile mistice ale Sfintei Hildegard din Bingen apar viziuni de lumină scăpărătoare.

Hildegard din Bingen, *Creația cu universul și omul cosmic* în *Revelationes*, cca 1230
Lucca, Biblioteca Governativa

Safirul de Orient
Dante (1265-1321)
Purgatoriu, I, vv. 13-24
Dulcea culoare a safirului de Orient
ce-ntr-un senin văzduh se răspândea
deasupra primului cerc ascendent
ochilor bucurie readucea,
după tărâmu-n beznă cufundat
ce inima-mi făcuse atât de grea.
Steaua de care amor e alintat
umplea de-al său surâs tot răsăritul
și zodia Peștilor în care a intrat.
Spre dreapta m-am întors, țintind zenitul
către polul opus și-am văzut patru stele
zărite doar de cei dintâi, așa le-a fost menitul.

Viziuni ale luminii
Dante (1265-1321)
Paradisul, XIV, vv. 67-75
Văzut-am în juru-mi, cum tot scânteiază
o altă văpaie, peste cealaltă
precum o zare ce se-nsenînează.
Și-așa cum în amurg, pe bolta înaltă,
noi luminițe par să se aprindă
la văzul cărora simțirea-mi saltă,
mi se păru că-ncep ca să se prindă
ca într-o horă noi duhuri fericite
și-n jurul celorlalte două să se încingă.
Oh, străluciri ale Luminii preamărite!
Aprinse ați apărut, și orbitoare,
plecaților mei ochi neîngăduite!

Lumină scăpărătoare
Hildegard din Bingen (1098-1179)
Liber Scivias, II, a doua viziune
Am văzut o lumină scăpărătoare și în mijlocul ei ceva de culoare azurie ce părea a întruchipa o făptură umană care scânteia ca o preacurată văpaie de un roșu aprins, iar acea lumină strălucitoare se răspândi peste toată acea văpaie de un roșu aprins, iar focul cel roșu peste acea lumină strălucitoare, iar acea lumină scăpărătoare și acel foc roșu au cuprins întreagă acea întruchipare omenească, dând naștere unei singure lumini de o unică putere și virtute. și-am auzit un glas viu care-mi spunea: „Acesta este sensul tainelor dumnezeiești: ca plini de smerenie să vedem și să înțelegem ce înseamnă desăvârșirea fără de început căreia nimic nu îi lipsește, care prin preamarea sa virtute le-a hărăzit soarta celor puternici. Iar dacă Domnul ar fi lipsit de har, ce nevoie am mai avea de El? Nici una, desigur; astfel în lucrarea Sa desăvârșită se vede ce mare artist este El.
De aceea vezi lumina cea strălucitoare și fără de început și căreia nimic nu îi poate lipsi: ea îl înfățișează pe Tatăl, iar prin ea Fiul este mărturia vie, prin forma aceea de culoarea safirului ce este întruchiparea Sa de om, fără prihană, fără pizmă și fără dușmănie, de a fi fost creat ca ființă divină mai înainte de toți vecii din Tatăl Său și de a se fi întrupat apoi ca ființă umană. Ceea ce arde ca un foc preablând de un roșu aprins, și

Arborele din Jesse, vitraliul din dreapta al portalului central, sec. XII, Chartres, Catedrala Notre-Dame

În descrierea Frumuseții celui dintâi înger, Hildegard vorbește despre un Lucifer (înainte de cădere) împodobit cu pietre scânteietoare ca stelele pe cer, astfel încât nesfârșita dâră a scăpărărilor, strălucind în văpaia podoabelor, aduce lumină asupra întregii lumi *(Liber divinorum operum)*. De altfel, Evul Mediu elaborează acea tehnică figurativă care a știut cel mai bine să fructifice vivacitatea culorii simple alături de cea a luminii ce o străbate: vitraliul catedralei gotice. Spațiul bisericii gotice este străpuns de fâșii de raze ce pătrund prin ferestrele ce filtrează lumina prin vitralii fixate în montura de plumb. Vitraliile existau și la bisericile romanice, dar, cu goticul, pereții țâșnesc spre înalt unindu-se doar în cheia de boltă ogivală. Spațiul pentru ferestre și rozete se extinde, iar zidurile, în urma atâtor traforuri, se susțin mai mult datorită efectului compensator al contraforturilor și al arcelor exterioare. Catedrala este construită pentru a pune în valoare lumina care irumpe printr-o structură făcută dintr-o succesiune de perforări și fante. Arhiepiscopul Suger care, întru slava credinței și a regilor Franței, gândește planul bisericii abațiale Saint-Denis (ridicată inițial în stil romanic), ne lasă mărturie scrisă despre cât de mult acest spectacol îl poate fermeca pe omul medieval. Suger își descrie biserica cu accente de mare emoție, mișcat până la extaz atât de Frumusețea comorilor pe care aceasta le păstrează, cât și de jocul luminii ce pătrunde prin vitralii.

care este un foc ferit de orice contact cu moartea stearpă și întunecoasă, îl înfățișează pe Sfântul Duh din care a fost creat cu trup Unul Născut al lui Dumnezeu, adus pe această lume de Preasfânta Fecioară; Sfântul Duh insuflă asupra lumii lumina adevăratei milostenii.
Iar dacă acea lumină scăpărătoare se răspândește peste toată acea văpaie roșie, iar acea văpaie roșie peste toată acea lumină scăpărătoare, iar acea lumină scăpărătoare, roșie ca o văpaie peste toată acea formă umană, dând naștere unei singure străluciri izvorând dintr-o singură virtute și dintr-o singură putere, acestea toate au loc pentru că Tatăl, care este dreptatea supremă, nu poate fi fără Fiul și fără Sfântul Duh, iar Sfântul Duh aprinde inimile drept-credincioșilor, dar nu fără Tatăl, iar Fiul poate fi desăvârșirea virtuții, dar nu fără Tatăl și Sfântul Duh, și sunt toți împreună în măreția divină [...]
Precum o flacără într-un singur foc reunește trei virtuți, tot așa un singur Dumnezeu există în trei chipuri. Cum anume? Flacăra constă într-o strălucitoare limpezime, într-o tărie lăuntrică și într-o dogoare ca de foc; strălucitoarea limpezime e făcută să strălumineze, tăria lăuntrică să rămână mereu viguroasă, iar dogoarea ca de foc să ardă. De aceea contemplă-L în acea strălucitoare limpezime pe Tatăl, care risipește lumina Sa deasupra drept-credincioșilor Săi cu mila unui părinte; descoperă-L în tăria lăuntrică a strălucitoarei flăcări pe Fiul, care s-a întrupat dintr-o Fecioară prin care Dumnezeu a săvârșit o minune; și recunoaște-L în dogoarea ca de foc pe Sfântul Duh, care cu blândețe face să ardă cugetul celor smeriți.
Unde nu există nici strălucitoare limpezime, nici tărie lăuntrică, nici dogoare ca de foc, acolo nici măcar o flacără nu-i de văzut; așa cum acolo unde nu este preamărit nici Tatăl, nici Fiul, nici Sfântul Duh, nici adevărată închinare nu este. Așa cum în aceeași flacără se zăresc aceste trei puteri, tot astfel în unitatea dumnezeirii trebuie înțelese aceste trei chipuri. Așa cum trei sunt puterile care ni se dezvăluie prin Cuvânt, tot astfel trebuie înțeleasă Treimea ca unitate a dumnezeirii."

6. Culorile în viața cotidiană

Gustul pentru culoare se manifestă și în afara artei, în viața și obiceiurile cotidiene, în vestimentație, în podoabele, în armele epocii. În *Amurgul Evului Mediu*, o fascinantă analiză a sensibilității coloristice a perioadei medievale târzii, Huizinga pomenește însuflețirea cu care cronicarul Froissart vorbea despre „corăbiile cu steagurile și flamurile fâlfâind în vânt, cu blazoanele lor multicolore ce străluceau în soare. Sau jocul razelor de soare răsfrânte pe coifurile, platoșele, micile stindarde din vârfurile lăncilor, drapele de luptă ale cavalerilor mărșăluind". S-ar putea vorbi și despre preferințele cromatice din *Blason des couleurs* în care sunt ridicate în slăvi combinațiile de galben pal cu albastru, de portocaliu cu alb, de portocaliu cu roz, de roz cu alb, de negru cu alb; sau despre descrierea lui La Marche, în care apare o tânără în veșminte de mătase viorie călare pe un cal alb cu valtrap de mătase albastră, însoțită de trei bărbați îmbrăcați în mătase roșie și pelerine de mătase verde.

Frații Limbourg,
Ianuarie,
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

Pe pagina alăturată:
Frații Limbourg,
Aprilie,
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

7. Simbolismul culorilor

Evul Mediu crede cu tărie că orice lucru din univers are un înțeles supranatural și că lumea este ca o carte scrisă de Dumnezeu. Orice animal are o semnificație morală sau mistică, la fel și orice piatră sau plantă (așa cum le povestesc bestiariile și tratatele despre pietre și ierburi). Astfel s-au atribuit semnificații pozitive sau negative și culorilor, deși cercetătorii susțin uneori opinii contradictorii în legătură cu semnificația unei anumite culori. Și aceasta din două motive: mai întâi, în simbolismul medieval același lucru poate avea două semnificații chiar opuse, în funcție de contextul în care este interpretat (leul poate uneori să-l simbolizeze pe Christos, iar alteori pe Demon); în al doilea rând, Evul Mediu se întinde pe aproape zece secole și într-o perioadă atât de îndelungată se petrec schimbări de gust și convingeri legate de semnificația culorilor. S-a observat de pildă că, în perioada medievală timpurie, albastrul (ca și verdele) era considerat o culoare pe care nu se punea prea mare preț, probabil pentru faptul că inițial nu se cunoșteau procedee

Miniaturist din Lombardia, pagină de manuscris cu miniaturi, din *Historia plantarium*, sec. XIV, Roma, Biblioteca Casanatense

Pe pagina alăturată: *Cavaleri pe cai cu capete de leu ce scot pe gură foc* de Beatus din Liebana, Miniaturi de Beato Fernando I y Sancha, Codice B.N. Madrid, sec. VII

Viziunea marii curtezane (Apocalipsa, 17)
Tapiseria Apocalipsei,
sec. XIV,
Angers,
Castelul regelui René

Pe pagina alăturată:
Omul sălbatic, jumătate urs, jumătate cerb,
din *Roman d'Alexandre,*
sec. XIV,
Oxford,
Bodleian Library

pentru a obține un albastru aprins și strălucitor și deci veșmintele sau imaginile albastre apăreau spălăcite sau șterse.
Începând însă din veacul XII, albastrul devine o culoare prețioasă: să ne gândim la valoarea mistică și la strălucirea estetică a albastrului din vitraliile și din rozetele catedralelor, capabilă să domine celelalte culori și să filtreze lumina într-un chip „ceresc". Pentru anumite perioade negrul este culoarea regală prin excelență, pentru altele însă, el reprezintă culoarea cavalerilor învăluiți în mister care vor să-și ascundă identitatea. S-a observat că în scrierile din ciclul Regelui Arthur cavalerii cu păr roșcat sunt lași, trădători și cruzi, în timp ce cu câteva secole mai devreme Isidor din Sevilla considera frumos părul blond și cel roșcat. Tot așa și despre roșu, care, pe o tunică sau un valtrap, exprimă curaj și noblețe, cu toate că tot el este și culoarea călăilor și a prostituatelor. Galbenul este considerat culoarea lașității și e asociat cu marginalizații, cu nebunii, cu musulmanii, cu evreii, dar este celebrat și drept culoarea aurului, adică a celui mai solar și mai prețios metal.

Pe pagina alăturată:
Guariento di Arpo,
Cete de îngeri cu platoșe și lănci,
cca 1360,
Padova,
Museo Civico

8. Teologi și filosofi

Aceste considerații despre gustul curent al epocii sunt necesare pentru a înțelege importanța pentru teoreticieni a referirilor la **culoare ca sursă a Frumuseții**. Fără a ține cont de acel gust împărtășit de multă lume, pot părea superficiale unele adnotări cum e cea a lui Toma d'Aquino (din *Summa theologiae* I, 39, 8) conform căreia considerăm frumoase acele lucruri ce ne apar în culori curate. În aceste cazuri teoreticienii sunt influențați de sensibilitatea comună. Astfel, Hugues de Saint-Victor (în *De tribus Diebus)* admiră **culoarea verde**, considerând-o cea mai frumoasă dintre toate, simbol al primăverii, imagine a reînvierii ce va să vină (în care aluzia mistică nu anulează bucuria simțurilor), preferință pe care o exprimă și Guillaume d'Auvergne și pe care o susține cu argumente de tip psihologic, întrucât verdele s-ar afla la jumătatea drumului dintre albul ce dilată ochiul și negrul care-l micșorează. Ne aflăm în secolul în care Roger Bacon va proclama Optica noua știință menită să găsească rezolvare tuturor necunoscutelor. Speculațiile științifice asupra luminii ajung în Evul Mediu prin *De aspectibus* sau *Perspectiva,* scrise de arabul Alhazen între secolele X și XI, reluate în secolul XII de Witelo în scrierea *De perspectiva.* În *Roman de la rose,* o strălucită alegorie a Scolasticii celei mai progresiste, Jean de Meung, prin glasul Naturii, dezvoltă o întreagă disertație pe seama minunăției curcubeului și a miraculoaselor **oglinzi** curbate, în fața cărora piticii și uriașii descoperă că propriile lor dimensiuni sunt inversate, iar figurile sunt răsturnate sau distorsionate. Fie că e vorba despre

Culoarea ca izvor al Frumuseții
Hugues de Saint-Victor (sec. XII)
Eruditio didascalica, XII
Despre culoarea lucrurilor nu-i nevoie de prea multe vorbe, căci văzul însuși ne arată cu câtă Frumusețe se încarcă natura de îndată ce se împodobește cu atâtea felurite culori.
Ce e mai frumos decât lumina care, deși în sine nu are culoare, face totuși să se vadă culorile tuturor lucrurilor, iluminându-le?
Ce este mai plăcut ochilor decât cerul când e senin și strălucește precum safirul și care, prin proporția atât de încântătoare a splendorii sale, atrage privirea și desfată vederea? Soarele strălucește precum aurul, luna are paloarea chihlimbarului, unele stele scânteiază ca niște văpăi, altele parcă pâlpâie într-o lumină trandafirie, altele scapără uneori licăriri ba roșiatice, ba verzulii, ba alb-argintii.

Culoarea verde
Hugues de Saint-Victor (sec. XII)
Eruditio didascalica, XII
Culoarea verde, ce întrece în Frumusețe orice altă culoare, cum știe să farmece sufletele celor care o admiră! Mai ales atunci când primăvara mugurii încolțesc întru o nouă viață și, îndreptându-se către înalturi cu frunzulițele lor ascutite, ca și cum ar înfrunta moartea ce se cască dedesubtul lor, zugrăvind parcă învierea ce va să vină, se îndreaptă către lumină.
Ce cuvinte am mai avea atunci despre lucrarea lui Dumnezeu, dacă admirăm într-atât până și strâmbele sale imitații, roade ale minții umane, ce nu fac decât să amăgească privirea?

metafore metafizice, fie despre manifestări ingenue ale gustului pentru culoare, Evul Mediu realizează că acea concepție calitativă despre Frumusețe nu se împacă pe de-a-ntregul cu definiția sa legată de proporționalitate. Cât timp culorile sunt considerate plăcute fără pretenții critice și se recurge la metafore în cadrul unui discurs mistic sau al unor cosmologii mai vagi, atari contraste pot să treacă aproape neobservate. Însă Scolastica secolului XIII va aborda această problemă (vezi **cosmologia luminii** propusă de Robert Greathead). În comentariul său la *Hexaémeron*, el încearcă să găsească o soluție la tensiunea dintre principiul calitativ și principiul cantitativ, definind lumina ca proporție desăvârșită, ca **potrivire cu sine**. În acest sens identitatea devine proporția prin excelență și justifică Frumusețea integră a Creatorului ca izvor de lumină, întrucât Dumnezeu, esența simplității, reprezintă maxima armonie și potrivire a sinelui cu sine. Inspirația neoplatonică a gândirii sale îl determină să elaboreze o imagine a universului zămislit dintr-o unică revărsare de energie luminoasă care este izvorul Frumuseții și al Ființei totodată. Din acea lumină unică derivă, prin rarefieri și condensări progresive, sferele astrale și zonele naturale ale elementelor, drept consecință și nuanțele infinite ale culorilor și volumul lucrurilor. Proporția lumii nu e decât ordinea matematică prin care lumina, în propagarea ei creatoare, se materializează în funcție de diferitele grade de rezistență pe care materia i-o opune (v. cap. III). În ansamblu, viziunea asupra Creației se dovedește a fi o viziune a Frumuseții, atât pentru proporțiile pe care gândirea le descoperă în lume, cât și pentru efectul nemijlocit al luminii, o desfătare a văzului, *maxime pulchrificativa*.

Oglinzi
Jean de Meung și Guillaume de Lorris
(sec. XIII)
Le roman de la rose,
vv. 18123-18146
Dar să vă zic de oglinzi:
ele lucrurile mari și apropiate
le fac micuțe și îndepărtate,
chiar de-ar fi vorba de muntele care
între Franța și Sardinia stă în cale.
Dacă în fața oglinzii vrei să îl așezi,
atât de mic, încât nu îl mai vezi,
devine dintr-o dată, de-l poți privi
îndelung și tot nu-l vei zări.
Alte oglinzi obiectelor le-arată
dimensiunea lor adevărată.
Răsfrânte în oglinzile normale
vezi lucrurile chiar cum sunt, reale.
Am mai aflat de alte oglinzi care
să ardă obiectele din față sunt în stare,
când le-așezi chiar în acel loc
unde razele de soare le dau foc
dacă laolaltă toate se strâng
din oglindă înapoi când se răsfrâng.
Altele arată înfățișări curioase,
simple sau duble sau înmulțite-n șase,
strâmbe, prelungi sau răsturnate;
un singur chip – chipuri nenumărate.

Cosmologia luminii
Robert Greathead (sec. XIII)
Însemnări despre Numele divine, VII
Binele în sine este preamărit de sfinții teologi, ca de altfel și Frumosul și Frumusețea [...] Iar Frumusețea este armonie și potrivirea sinelui cu sine și a tuturor părților sale alcătuitoare cu sine; și este potrivirea părților între ele cu armonia întregului, și a întregului însuși cu toate lucrurile. Iar Dumnezeu, esență a simplității, este suprema armonie și potrivire, fără a lăsa să fie cu putință nici o disonanță, nici o discordanță; El nu e numai în armonie cu toate, ci este însuși izvorul acestei armonii a firii din toate câte sunt. În fond răul, care este dușmanul bunătății, este nimicnicia. Din această pricină Dumnezeu este Frumusețea și Frumosul în sine.

Potrivirea cu sine
Robert Greathead (sec. XIII)
Comentarii la Hexaémeron
Ioan Damaschinul spune: „Dacă îndepărtezi lumina, toate lucrurile vor rămâne necunoscute și cufundate în beznă, întrucât nu-și pot manifesta propria Frumusețe".
Și, cum spune Vasile cel Mare, „natura este creată astfel încât să nu poată fi pe lume nimic mai desfătător pentru cugetul muritorilor care

Beato Angelico,
Încununarea Fecioarei,
1435,
Florența,
Galleria degli Uffizi

se bucură de ea. Prin cel dintâi cuvânt al lui Dumnezeu s-a făcut lumina care a risipit bezna, alungând tristețea și înveselind pe dată toate formele". Lumina e frumoasă în sine, căci „natura ei e simplă și cuprinde în ea însăși toate lucrurile laolaltă". Și de aceea ea este în gradul cel mai înalt unitară și sieși potrivit proporționată într-un fel cât se poate de armonios și de egal; armonia proporțiilor este în schimb Frumusețe. De aceea, chiar și în lipsa unei bune armonii a proporțiilor a formelor materiale, lumina e frumoasă și cât se poate de plăcută privirii. Așadar, Frumusețea aurie a luminii este încântătoare prin strălucirea sa scăpărătoare, iar stelele ne apar și ele de o mare măndrețe, deși Frumusețea pe care o vedem nu provine din buna îmbinare a părților sau din proporția unei figuri, ci e doar Frumusețea ce izvorăște din străluminare. Și într-adevăr, după cum spune Ambrozie: „Esența luminii este astfel alcătuită încât Frumusețea ei nu constă în număr, în măsură sau în greutate, cum se întâmplă pentru toate celelalte lucruri, ci constă în felul cum ni se arată. Ea însăși face celelalte componente ale lumii să devină demne de slavă."

Fraţii Limbourg,
Botezul lui Cristos,
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

Bonaventura da Bagnoregio reia o **metafizică a luminii**, chiar dacă nu urmează tradiția neoplatonică, ci pe cea aristotelică. Pentru el, lumina este **forma substanțială** a corpurilor, este principiul oricărei forme de Frumusețe. Lumina este *maxime delectabilis*, lucrul cel mai desfătător la care ne putem gândi, pentru că prin mijlocirea ei se petrece felurita diferențiere a culorilor și luminozităților de pe pământ și din cer. În fond, lumina poate fi analizată din trei puncte de vedere. Ca *lux*, ea este considerată în sine, ca pură emanare a forței creatoare și ca obârșie a oricărei mișcări; în această ipostază ea pătrunde până în măruntaiele pământului, dând naștere mineralelor și germenilor vieții și înzestrând pietrele și mineralele cu acele virtuți ale stelelor care sunt rodul ocultei sale influențe. Ca *lumen*, ea posedă capacitatea de a fi luminoasă și de a străbate spațiile prin intermediari translucizi. Ca strălucire sau culoare, ea apare reflectată de corpul opac de care se ciocnește. Culoarea vizibilă ia naștere din întrepătrunderea a două lumini, întrucât lumina iradiată prin spațiul diafan îi dă viață celei încorporate în corpul opac. Grație implicațiilor mistice și neoplatonice ale filosofiei sale, Bonaventura este înclinat să sublinieze aspectele cosmice și extatice ale unei estetici a luminii. Cele mai frumoase pagini despre Frumusețe descriu viziunea dătătoare de beatitudine și slava cerească. În trupul individului regenerat prin învierea cărnii, lumina va străluci prin patru proprietăți fundamentale: o *claritas* prin care ilumineză, o statornicie prin care nimic n-o poate altera, o iuțeală și o putere de pătrundere prin care străbate corpurile străvezii fără a le modifica. Pentru Toma d'Aquino lumina este reductibilă la o calitate activă care rezultă din forma substanțială a soarelui și care găsește în corpurile translucide o predispoziție în a o primi și a o transmite mai departe. Acest *affectus lucis in diaphano* se numește *lumen*. Pentru Bonaventura lumina este o realitate fundamental metafizică; pentru Toma d'Aquino – o realitate fizică. Doar meditând la aceste speculații filosofice se poate înțelege valoarea pe care lumina o capătă în Paradisul dantesc.

Metafizica luminii
Bonaventura da Bagnoregio (sec. XIII)
Predici, VI
Câtă strălucire va fi atunci când razele soarelui
veșnic vor lumina sufletele proslăvite... O bucurie
nemăsurată nu poate fi ascunsă când izbucnește
în fericire și cântări de slavă închinate celor
pentru care va veni împărăția cerurilor.

Forma materială
Bonaventura da Bagnoregio (sec. XIII)
Însemnări pe marginea vorbelor înțelepte II, 12,1; II, 13, 2
Lumina este esența comună ce se regăsește
în orice corp, fie el ceresc sau pământesc [...]
Lumina este forma materială a corpurilor,
pe care ființele o posedă într-un mod cu atât
mai adevărat și mai demn de laudă, cu cât
devin în mai mare măsură părtașe la ea.

Lumina dantescă
Dante Alighieri (1265-1321)
Paradisul, XXX, vv. 97-120.
Lumină a Domnului, prin care am văzut
slava cerească a împărăției,
dă-mi har să pot să spun ce am văzut!
E o lumină ce redă privirii
pe Creator pentru orice făptură
ce-n El privind găsește pacea firii.
Se răspândea în rotundă figură
atât de amplu, că toată a sa roată
soarelui ar fi fost largă centură.
Din raze e făcută înfățișarea-i toată
răsfrânte-n culmea celei dintâi sfere
de unde-și trage viața cea curată.
Precum un deal ce cu-atâta plăcere
se oglindește-n ape străvezii,
când mugurii sunt în a lor putere,
așa văzui și eu, pe rânduri mii,
deasupra razei, cum se oglindesc
toți cei ce iar la El or reveni.
Iar dacă cel mai mic cordon ceresc
atâtea raze strânge-ntr-ale sale,
atuncea oare unde se opresc
ale cerești roze largi petale!

Capitolul V

Frumusețea monștrilor

1 O frumoasă reprezentare a Urâtului

Orice cultură, alături de propria-i concepție despre Frumos, dezvoltă și o idee proprie despre Urât, chiar dacă, pornind de la indiciile arheologice, de regulă e greu de spus dacă ceea ce obiectele descoperite înfățișează era cu adevărat considerat urât; pentru ochii unui occidental al timpurilor noastre, unele fetișuri, unele măști aparținând altor civilizații par a reprezenta niște ființe oribile și diforme, în timp ce pentru autohtoni pot sau puteau fi întruchiparea unor valori pozitive. Mitologia greacă era bogat populată de creaturi precum faunii, ciclopii, himerele, minotaurii, sau de divinități precum Priap, considerate monstruoase și străine canoanelor de Frumusețe condensate în

Antefix sub forma unui cap de Gorgonă din Santa Maria Capua Vetere, sec. IV î.Ch., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Pe pagina alăturată: Hieronymus Bosch, *Tripticul desfătărilor*, *Infernul*, (detaliu), cca 1506 Madrid, Museo del Prado

Lupta balaurului cu femeia, cu fiul ei, cu Mihail și îngerii lui, din Beatus din Liebana, *Miniature del Beato Fernando I y Sancha,* Codex B.N. Madrid, sec. VIII

Socrate înfățișat ca un Silen
Platon (sec. V-IV î.Ch.)
Banchetul, 215-222.
Spuneam așadar că el [Socrate] seamănă nemaipomenit cu acei Sileni puși la vedere prin atelierele sculptorilor pe care meșteșugarii îi înfățișează cu cimpoaie și fluiere în mână și care, când îi deschizi în două, au înăuntru diverse figuri ale unor zeități. Și mai zic că seamănă și cu satirul Marsias. Cu adevărat, o Socrate, nici măcar tu n-ai putea să pui la îndoială că înfățișarea ta e asemănătoare acestora [...]
Vedeți prea bine că Socrate e mereu îndrăgostit de cei arătoși, că stă mereu în preajma lor și se topește de dragoste. După care uită și nu mai știe nimic.
O atare comportare nu e oare ca aceea a unui Silen? Ba bine că nu!
Dar toate acestea nu reprezintă decât haina lui exterioară, ca și în cazul Silenului sculptat; înăuntru însă, dacă îl deschizi, vă puteți închipui voi toți care beți aici cu mine de câtă cumpătare este în stare?

Phaidros (250d-251a)
Căci văzul este cel mai ascuțit dintre toate simțurile îngăduite trupului nostru;
el nu poate vedea însă gândurile. De ce iubiri nemaipomenite am avea parte dacă gândul ne-ar putea oferi o cât mai clară întruchipare a sa pentru a putea fi admirat!
Nu poate vedea nici celelalte esențe ce sunt demne de dragoste. Și așa, doar Frumuseții i-a fost sortit privilegiul de a fi cea mai ușor de perceput prin simțuri și cea mai plăcută dintre toate. Cel care însă a avut parte prea de demult de o anume inițiere sau cel care e deja prea stricat înăuntrul lui nu se poate prea ușor ridica deasupra lumii acesteia pentru a contempla Frumusețea adevărată care sălășluiește acolo, sus, și privește doar ceea ce aici pe pământ se consideră că ar fi frumos; astfel încât acela o privește fără venerație și, lăsându-se în voia plăcerii, precum animalele, se repede să se umple de copii; sau, lăsându-se pradă lucrurilor fără măsură, nu simte nici frică, nici rușine să caute plăceri împotriva naturii.
Dar cel care de curând a avut parte de inițiere și s-a bucurat de îndelungate clipe de

sculpturile lui Policlet sau Praxiteles; cu toate acestea atitudinea față de acele făpturi nu era întotdeauna una de netă respingere.
Platon în *Dialogurile* sale discută în mai multe rânduri despre Frumos și despre Urât, dar în fața măreției morale a lui **Socrate** surâde la înfățișarea acestuia asemănătoare unui Silen. Mai multe teorii estetice, din Antichitate până în Evul Mediu, privesc Urâtul în antiteză cu Frumosul, ca pe ceva dizarmonic ce nesocotește regulile proporției pe care se întemeiază Frumusețea fizică și morală, sau ca pe o **infirmitate** care îi smulge unei făpturi ceea ce ar trebui să aibă prin datele sale naturale. Un principiu însă este acceptat și respectat aproape peste tot: deși există ființe și lucruri urâte, arta are puterea de a le reprezenta frumos, iar Frumusețea (sau cel puțin fidelitatea realistă) a acestei imitații face ca Urâtul să devină acceptabil. Mărturiile în sprijinul acestei concepții nu sunt puține, de la Aristotel până la Kant. Dacă ne oprim doar la aceste reflecții, chestiunea e destul de simplă: există în natură Urâtul care ne repugnă, dar care devine tolerabil, ba chiar plăcut prin acea artă care exprimă și denunță „frumos" urâțenia Urâtului, înțeles în sens fizic și moral. Dar din ce punct încolo o frumoasă **reprezentare a Urâtului** (și a monstruosului) îl poate face chiar și fascinant într-o oarecare măsură? Deja Evul Mediu se confruntase cu problema unei frumoase reprezentări a Diavolului, iar această chestiune va reapărea cu vigoare în perioada romantică. Nu e o întâmplare faptul că în epoca clasică târzie și mai ales în era creștină, întreaga problematică a Urâtului devine tot mai complexă. Acest lucru este foarte bine sesizat de Hegel care observă că, o dată cu noua sensibilitate creștină și cu arta care o reprezintă, câștigă un loc central (în special în ceea ce privește figura lui Christos și a celor care îl supun chinurilor) durerea, suferința, moartea, tortura și sluțirile fizice pe care le îndură și victimele, și călăii.

contemplare acolo sus, când zărește vreun chip ce pare a semăna cu cel divin, sau vreo formă corporală ce imită bine Frumusețea, simte prin tot trupul un fior și retrăiește acea stare de rătăcire pe care a simțit-o atunci; după care, privind din nou la această Frumusețe, începe să o venereze ca pe ceva divin; și dacă nu s-ar teme să fie luat drept nebun, ar aduce jertfe adevărate la picioarele iubirii sale, ca în fața chipului unei zeități.

Infirmitate
Guillaume d'Auvergne (1180-1249)
Tractatus de bono et malo
Scârnav îl vom numi și pe cel care are trei ochi, și pe cel care are numai unul; pe primul pentru că are ceva ce refuză să recunoască, pe celălalt pentru că nu are ceea ce e firesc să aibă.

Frumusețea diavolului
Bonaventura da Bagnoregio (sec. XIII)
Însemnări pe marginea unor vorbe înțelepte, I, 32, 2
Frumusețea unei reprezentări sau a picturii se raportează la modelul său, astfel că nu doar prin sine aceasta este demnă de laudă, așa cum se întâmplă când i se aduc închinăciuni chipului Preacuviosului Nicola; ci Frumusețea se raportează în așa fel la modelul său, încât Frumusețe să existe totuși și în modul de reprezentare, nu numai în ceea ce este înfățișat în acea reprezentare. Astfel se pot descoperi într-însa două feluri de Frumusețe, deși este de la sine înțeles că subiectul imaginii este unul singur.
Pentru că este limpede că o imagine se consideră frumoasă când e bine pictată, dar se consideră frumoasă și când îl reprezintă bine pe cel care apare în acea imagine. Iar că acesta ar fi un alt izvor de Frumusețe rezultă din faptul că una poate exista și fără cealaltă;

Giovanni da Modena,
Frescă reprezentând iadul,
cca 1410,
Bologna,
Biserica San Petronio

pentru același motiv pentru care se spune că reprezentarea diavolului este frumoasă când înfățișează bine spurcăciunea necuratului și deci împrumută și ea la rândul ei acea spurcăciune.

Reprezentarea Urâtului
Immanuel Kant
Critica facultății de judecare, I, 2, 48, 1790
Frumusețea naturii este un obiect frumos; Frumusețea artistică este o reprezentare frumoasă a unui obiect.
Pentru a aprecia Frumusețea naturii în sine, nu am nevoie să am mai întâi în minte un anumit concept despre ce fel de lucru trebuie să fie obiectul; cu alte cuvinte, nu am nevoie să îi cunosc finalitatea materială (scopul), ci doar simpla formă place în sine în aprecierea mea, fără cunoașterea scopului. Dar dacă obiectul e prezentat drept un produs al artei și ca atare trebuie să fie definit drept frumos, atunci, întrucât arta presupune mereu un scop în cauză (și în cauzalitatea acesteia), trebuie pus mai întâi la bază un concept despre ceea ce trebuie să fie acel obiect; și întrucât confluența elementelor multiple într-un singur lucru în vederea destinației lui interioare ca scop constituie perfecțiunea acelui lucru, în aprecierea Frumuseții artistice vom lua în considerație în aceeași măsură și perfecțiunea lucrului, ceea ce nu intră în discuție însă în aprecierea Frumuseții naturii (ca atare).
– Este drept că mai ales în aprecierea lucrurilor însuflețite ale naturii, ca de pildă a unui om sau a unui cal, se ține seama de obicei și de finalitatea obiectivă pentru a judeca Frumusețea lor. Însă atunci nici judecata nu este pur estetică, adică simplă judecată de gust. Natura nu mai este apreciată ca aparență artistică, dar ca și cum ar fi într-adevăr artă (deși supraumană); iar judecata teleologică servește ca bază și condiție pentru judecata estetică ce trebuie să țină seama de ea. Când se spune, de pildă, „iată o femeie frumoasă" nu gândim în fond nimic altceva decât că natura reprezintă într-o formă frumoasă scopurile alcătuirii feminine; și, într-adevăr, pe lângă simpla formă, trebuie să avem în vedere și un concept, pentru a putea astfel gândi obiectul printr-o judecată estetică ce este condiționată logic.
Arta frumoasă își demonstrează desăvârșirea tocmai prin aceea că ea este în stare să întruchipeze frumos lucruri care în natură ar fi urâte sau neplăcute. Furiile, bolile, pustiirile războiului etc., ca fenomene dăunătoare, pot fi descrise, ba chiar zugrăvite în pictură, în chip foarte frumos; un singur soi de urâtenie nu poate fi înfățișat conform naturii, fără a distruge complet orice plăcere estetică și deci și Frumosul artistic, și anume acela care provoacă scârbă. Într-adevăr, în această senzație aparte care se întemeiază doar pe imaginație, obiectul este reprezentat ca impunându-se plăcerii, în timp ce noi, de fapt, îl respingem cu tărie; astfel reprezentarea artistică a obiectului nu se mai poate dezlipi, în percepția noastră, de obiectul real, și de aceea este cu neputință ca ea să fie considerată frumoasă.

Reprezentarea durerii
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Estetica, III, 1, C, 1798-1800
Singurul punct critic în această viață de Dumnezeu este acela în care el părăsește existența sa singulară ca om, Patimile, suferința de pe cruce, calvarul spiritului, supliciul morții. Or, în măsura în care este implicit în conținutul însuși faptul că aparența exterioară, trupească, existența nemijlocită ca individ se arată în durerea propriei negativități drept ceva negativ, pentru ca spiritul să ajungă la propriu-i adevăr și la propriu-i cer prin jertfirea celor ce pot fi percepute prin simțuri și a singularității subiective, această sferă a reprezentării se detașează mai mult decât oricare alta de idealul plastic clasic. Căci, pe de o parte, trupul pământean și fragilitatea firii umane sunt în general preamărite și cinstite pentru faptul că Cel care își face văzută prezența în ele e Dumnezeu însuși; pe de altă parte însă, tocmai această parte pământeană și corporală se consideră a fi cea negativă și iese la iveală în durere, în timp ce în idealul clasic ea nu-și pierde netulburata sa armonie atât cu latura spirituală, cât și cu cea a manifestării sale fizice.

Infernul estetic
Karl Rosenkranz
Estetica urâtului, Introducere, 1852
Mari cunoscători ai sufletului omenesc s-au adâncit în abisurile în care colcăie ororile răului, descriind dihăniile înspăimântătoare ce li se înfățișau prin acea beznă. Mari poeți, precum Dante, au scos și mai mult în evidență astfel de creaturi; pictori precum Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius ni le-au zugrăvit în mod concret în fața ochilor, iar muzicieni precum Spohr ne-au făcut să ascultăm sunetele atroce ale pierzaniei prin care omul rău își urlă durerea și se chinuie în zbaterile sufletului său. Infernul nu e numai etic și religios, e și un infern estetic. Ne

cufundăm în rău și în păcat, dar și în urât. Groaza formei informe și a diformității, a vulgarității și a atrocității ne înconjoară prin nenumăratele chipuri ale sale, de la pygmei, până la acei monștri uriași prin care tot răul iadului privește înspre noi rânjind.
Tocmai în acest infern al frumosului vrem și noi să ne afundăm. Dar e imposibil să facem acest lucru fără a ne afunda în același timp și în infernul răului, în infernul real, căci urâtul cel mai urât nu este acela care ne repugnă în natură (mlaștinile, copacii contorsionați, salamandrele, broaștele răioase, monștrii marini care ne privesc holbați, pachidermele masive, șobolanii sau maimuțele), ci este egoismul care-și manifestă nebunia prin gesturile perfide și frivole, prin schimonoselile patimii, prin privirea pieziș, prin crimă [...]
Nu e greu de înțeles că urâtul, în calitatea sa de concept relativ, poate fi înțeles doar prin raportare la un alt concept.
Acest alt concept este conceptul de frumos: urâtul există atâta timp cât există frumosul, care constituie presupusul său pandant pozitiv. Dacă n-ar exista frumosul, urâtul ar lipsi cu desăvârșire, încrucât el există doar ca negație a celui dintâi. Frumosul este ideea divină originară, iar urâtul, adică negația acesteia, are, ca atare, doar o existență secundară. Nu în sensul că frumosul, încrucât e frumos, ar putea fi în același timp și urât, ci în sensul că aceleași determinări care constituie necesitatea frumosului se pot converti în contrariul acestuia.
O atare legătură puternică între frumos și urât ca sursă a autodistrugerii sale reprezintă în același timp punctul de pornire în posibilitatea ca urâtul, la rândul său, să se nege pe sine; iar, ca negație a frumosului, să-și aplaneze apoi din nou contradicția cu frumosul, revenind la o comuniune cu acesta. Printr-un astfel de proces, frumosul se dovedește a fi forța care reușește să subjuge sub dominația sa răzvrătirile urâtului. În urma acestei concilieri ia naștere o nesfârșită seninătate, care aduce pe chipurile noastre surâsul, râsul.
Prin acest parcurs, urâtul se eliberează de natura sa hibridă și egoistă; își recunoaște neputința și devine comic. Comicul cuprinde întotdeauna în sine un moment negativ prin raportare la idealul simplu, pur; acea negație se reduce înlăuntrul său la o simplă aparență, la nimic. Idealul pozitiv este recunoscut în comic deoarece și în măsura în care manifestarea sa negativă se evaporă [...]
Asta nu în sensul că ceea ce e urât ar putea fi, în anumite cazuri, pus sub semnul îndoielii. Acest lucru e imposibil, încrucât necesitatea frumosului este determinată prin sine însăși. Însă urâtul e relativ, căci nu poate găsi în sine, ci doar în frumos, propria-i măsură.
În viața de zi cu zi fiecare poate să se orienteze după propriul său gust, putându-i să-i pară urât ceea ce pentru altul e frumos, sau invers. Dar dacă vrem să ridicăm un atare caracter arbitrar al judecății estetico-empirice deasupra lipsei sale de siguranță și claritate, trebuie să îl supunem criticii, și deci ilustrării principiilor supreme.
Mediul frumosului convențional, al modei, abundă în fenomene care, judecate conform ideii de frumos, nu pot fi definite decât ca urâte; și cu toate acestea, pentru o vreme trec drept frumoase. Nu pentru că ar fi frumoase în sine și pentru sine, ci doar pentru că spiritul unei epoci își găsește tocmai în aceste forme expresia potrivită a caracterului său specific și se obișnuiește cu ele. Mai mult ca oriunde altundeva, în modă se întâmplă ca spiritul să fie într-o bună corespondență cu urmele sale materiale: în acest caz și urâtul poate servi drept mijloc de expresie adecvată. Modelele trecutului, de regulă ale trecutului recent, sunt adesea considerate urâte sau hilare: și asta pentru faptul că schimbarea de sensibilitate poate avea loc doar prin opoziții. Cetățenii Romei republicane, care îngenunchează lumea toată, își rădeau barba. Pe vremea lui Caesar și a lui Augustus încă nu se purta barbă; doar începând cu epoca romantică a lui Hadrian, când imperiul începea să se clatine tot mai mult sub dominația barbară, barba bogată a venit la modă, ca și cum, simțindu-se tot mai slabi, romanii ar fi vrut să se încredințeze de bărbăția și curajul lor.

Frații Limbourg,
Infernul
din *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

2. Făpturi legendare și „nemaivăzute"

Există și o altă sursă a atracției către Urât. În perioada elenistică devin tot mai intense contactele cu tărâmurile îndepărtate și încep să se răspândească descrierile acestora, unele voit legendare, altele cu pretenții realiste.
S-ar putea cita pentru primul caz *Alexandria* (în care ne sunt povestite cu multă fantezie călătoriile lui Alexandru cel Mare), text care va cunoaște o mare circulație în Occidentul creștin după secolul X, dar ale cărui obârșii pot fi căutate în Callisthenes, în Aristotel, sau în Esop, chiar dacă se poate crede

Mappa mundi
(la dreapta, sciapodul
pe tărâmuri necunoscute)
din Beato din Burgos
de Osma, Cod. 1, Catedral,
sec. VIII,
Madrid,
Biblioteca Nacional

Cronica din Nürnberg,
detalii,
sec. XV,
Milano,
Colecție particulară

că în varianta sa cea mai veche textul datează de fapt doar din primele secole ale erei creștine.
Cel de-al doilea caz ar putea fi ilustrat de *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrân, o imensă enciclopedie a întregii cunoașteri de la acea epocă. În aceste texte apar oameni și animale monstruoase care mai întâi vor ajunge să populeze bestiariile elenistice și medievale (începând cu celebrul *Fiziolog*, scris între secolele II și V d.Ch.), pentru ca mai apoi să se răspândească prin diversele enciclopedii ale Evului Mediu și chiar și prin istorisirile unor călători din epoci ulterioare.
Acolo întâlnim **Faunii**, Acefalii („Cei-fără-de-cap"), care au ochii pe umeri, iar drept nas și gură două găuri în piept, **Androginii**, care au un singur sân și ambele tipuri de organe genitale, Artabanții din Etiopia care merg în patru

Fauni
Anonim (sec. VIII)
Liber monstrorum
La nașterea lumii au venit pe lume Faunii
ce se trag din păstorii de demult,
împânzind pământurile peste care a fost
mai târziu ridicată Roma. Despre ei au cântat
și au scris poeții. În ziua de azi Faunii se nasc
din viermii care au culcușul între scoarța
copacului și lemnul trunchiului și care se
târâsc până în țărână, le cresc aripi, după care
și le pierd. Apoi se transformă în oameni
sălbatici; despre aceștia au compus poeții
atâtea versuri [...]
Așadar Faunii sunt locuitori ai pădurilor,
și se numesc astfel pentru că *fantur*,
pentru că au, adică, puterea de a prezice
viitorul. Au chip de om de la cap până la buric,
chiar dacă țeasta le este ascunsă sub două
coarne arcuite ce ajung
până la rădăcina nasului, iar extremitățile,
până la picioare, sunt descrise a fi ca de țap.
Poetul Lucanus, inspirându-se
din tradiția greacă, a scris în versurile sale
că Faunii au fost ademeniți de sunetele
lirei lui Orfeu, alături de nenumărate
alte sălbăticiuni.

Androgini
Anonim (sec. VIII)
Liber monstrorum
Printre aceste lucruri nemaiîntâlnite
se numără și un neam de făpturi bisexuate,
care au sânul drept ca al bărbatului, pentru
a putea lucra nestingheriți, iar sânul stâng ca
al femeii, pentru a-și putea alăpta pruncii.
După unii, ei s-ar împerechea între ei,
reușind astfel să se reproducă.

labe precum oile, Astomații care în loc de gură au o mică găurică și se hrănesc printr-un pai, **Astomorii** care n-au gură deloc și se hrănesc doar cu mirosuri, Bicefalii („Cei-cu-două-capete"), Blemmii cei fără cap, cu ochii și gura pe piept, Centaurii, **Inorogii**, Himerele, animale cu cap de leu, coadă de balaur și corp de capră, Ciclopii, **Capcânii** cei cu cap de câine, femeile cu colți de mistreț, plete până la pământ și coadă de vacă, Grifonii cu cap de vultur și corp de leu, Poncii cu picioarele drepte, fără genunchi, cu copite de cal și mădularul bărbătesc pe piept, alte creaturi cu buza de jos atât de mare, încât când dorm își pot acoperi fața cu ea, Leucrococa cea cu corp de măgar, cu partea inferioară a corpului de cerb, cu piept și coapse de leu, cu picioare de cal, cu un corn bifurcat, cu o gură ce se deschide până la urechi din care iese un glas aproape omenesc, iar în loc de dinți un singur os, Manticora cea cu trei rânduri de dinți, corp de leu, coadă de scorpion, ochi albaștri, carnație roșie ca sângele, șuierat ca de șarpe, Panozii, cu urechi atât de lungi că le ajung până la genunchi, Phiții cei cu gâturi și picioare extrem de lungi și brațe asemănătoare unor ferăstraie, **Pygmeii** aflați mereu în luptă cu cocorii, care nu depășesc trei coți înălțime și nu trăiesc mai mult de șapte ani și se căsătoresc și fac copii la șase luni, Satirii cu nasul coroiat, coarne și corp de țap, șerpi cu o creastă pe cap care umblă în două picioare și țin tot timpul deschisă gura din care picură venin, șoareci mari cât ogarii pe care-i prind dulăii, căci pisicile nu sunt în stare, oameni care umblă în mâini, oameni care umblă în genunchi și au câte opt degete la fiecare picior, oameni cu doi ochi în față și doi în spate, oameni cu testiculele atârnând până la genunchi, **Sciapozii** cei cu un singur picior cu care aleargă foarte repede și pe care îl ridică dacă vor să se odihnească la umbra unicului lor picior uriaș.

Reprezentarea unui Sciapod din *Cronica din Nürnberg*, sec. XV, Milano, Colecție particulară

Astomori
Anonim (sec. VIII)
Liber monstrorum
Dacă ar fi să ne luăm după greci, ar exista și ființe umane care, spre deosebire de celelalte, nu au gură deloc și care deci nu pot mânca nimic; de altfel, după unele mărturii, ei se mențin în viață doar respirând pe nări.

Capcânii
Anonim (sec. VIII)
Liber monstrorum
Tot în India se spune că trăiesc și Capcânii, arătări cu cap de câine care nu sunt în stare să rostească nici un cuvânt fără să se pornească să latre, amestecând continuu lătratul cu vorbitul. Și cei pe care îi imită nu sunt oamenii, ci animalele, căci mănâncă și carne crudă.

Monstru care devorează un om, capitelul central al bisericii Sf. Petru din Chauvigny, sec. XII

Pygmei
Anonim (sec. VIII)
Liber monstrorum
Mai este apoi citat un neam de oameni cărora le place întunericul, care-și petrec viața prin peșterile și văgăunile din munți. Au o înălțime de doar câțiva coți și potrivit mărturiilor sunt nevoiți să poarte un război crâncen cu cocorii la vremea secerișului, pentru ca recolta să nu le fie jefuită. În greceşte se numesc Pygmei, de la cuvântul care denumește „cotul".

Sciapozi
Anonim (sec. VIII)
Liber monstrorum
Să vă mai vorbesc și despre un neam de oameni pe care grecii îi numesc Sciapozi, întrucât se adăpostesc de razele încinse ale soarelui culcându-se pe spate la umbra propriilor lor picioare. Sunt cât se poate de iuți și au un singur picior și o singură talpă, iar genunchiul, înțepenit la încheietură, nu se mai îndoaie nicicum.

Maestru al Mareșalului de Boucicault,
Livre des merveilles,
istorisiri din călătoriile lui Marco Polo,
cca 1410
Paris,
Bibliothèque Nationale de France

Este vorba, așadar, de o populație de ființe legendare, toate peste măsură de hâde, ale căror imagini le regăsim în miniaturi, în sculpturile portalurilor și capitelurilor din abațiile romanice, ba chiar în opere mai târzii, unele deja tipărite. Cultura medievală nu își pune problema dacă acești monștri sunt „frumoși". Ea este fascinată de Nemaivăzut, care pentru acea epocă este echivalentul Exoticului pentru secolele succesive. Mulți călători ai Evului Mediu târziu se aruncă în descoperirea a noi tărâmuri și fiindcă sunt atrași de acest Nemaivăzut, căznindu-se să-l găsească și acolo unde nu există. De pildă Marco Polo, în *Milionul* său, identifică rinocerii, animale nemaintâlnite până atunci, cu legendarii **inorogi** (chiar dacă aceia ar fi trebuit să fie albi și grațioși, în timp ce rinocerii sunt niște arătări caraghioase, masive și închise la culoare).

Inorogi
Marco Polo (sec. XIII)
Milionul, CXLIII
Când părăsești acest regat, intri în regatul lui Basman, care e de sine stătător și unde se vorbește o limbă deosebită. Locuitorii trăiesc ca dobitoacele. Recunosc suveranitatea Marelui Han, dar nu îi dau nici un fel de tribut, pentru că sunt atât de departe, încât oamenii Marelui Han nu pot ajunge până la ei.
Cu toate acestea toți locuitorii insulei îi recunosc domnia și din când în când îi trimit în dar, prin mijlocirea călătorilor care trec prin acele locuri, câte ceva frumos și ciudat, și mai ales niște ereți dintr-o specie deosebită. Au acolo în număr mare elefanți sălbatici și inorogi, mult mai mici decât elefanții. Inorogii seamănă cu bivolii la piele, iar labele lor amintesc de cele ale elefanților. Au un corn în mijlocul frunții, mare și negru. Dar ca armă de atac nu se folosesc de acest corn, ci doar de limbă și de genunchi.
Au pe limbă niște țepi lungi și ascuțiți; de aceea, când vor să atace, calcă în picioare victima și o strivesc cu genunchii, rănind-o apoi cu limba. Au capul cam ca al mistreților și îl țin plecat în pământ; le place să rămână cât mai mult în mocirlă și noroi. Sunt animale tare urâte, nu sunt nicidecum așa cum le descriem noi; căci, după o credință destul de răspândită prin țările noastre, inorogii s-ar lăsa răpiți de fecioare. Când colo, totul este taman pe dos.

3. Urâtul în simbolismul universal

Gândirea mistică și teologică a epocii trebuie însă să justifice într-un fel sau altul prezența acestor monștri printre creaturile lui Dumnezeu și atunci alege două căi. Ea îi înglobează, pe de o parte, în marea tradiție a **simbolismului universal**. Pornind de la vorbele Sf. Pavel potrivit căruia lucrurile supranaturale ale acestei lumi le putem vedea *in aenigmate*, sub o formă aluzivă și simbolică, s-a ajuns la convingerea că orice există pe lumea asta, fie animal, plantă sau piatră, are o **semnificație morală** (ne învață, așadar, despre virtuți și vicii) sau alegorică, cu alte cuvinte prin forma sau manifestările sale simbolizează realități supranaturale.

Simbolismul universal
Hugues de Saint-Victor (sec. XII)
De Scripturis et Script. Sac., V
Dar cuvântul scris, se spune, una înseamnă ca literă și alta ca alegorie. Leul, după câte spune istoria, e un animal, iar ca alegorie îl reprezintă pe Christos: așadar acest cuvânt „leu" înseamnă Christos. Eu îți cer acuma să-mi demonstrezi de ce leu înseamnă Christos. Îmi vei răspunde, poate, cum e obiceiul, din cauza potrivirii dintre asemănarea propusă și sens; pentru că leul doarme cu ochii deschiși sau ceva de felul acesta; de aceea leul înseamnă Christos, pentru că doarme cu ochii deschiși. Astfel tu spui că leul, cuvântul acesta, înseamnă Christos pentru că doarme cu ochii deschiși. Prin urmare, ori elimini propoziția pe care ai spus-o, ori schimbi argumentul pe care l-ai adus. Căci ori e falsă propoziția prin care ai spus că acest cuvânt, „leu", înseamnă Christos, ori e nepotrivit argumentul cum că „leu" înseamnă Christos pentru că doarme cu ochii deschiși. Fiindcă nu cuvântul este cel care doarme cu ochii deschiși, ci animalul numit astfel prin acest cuvânt. Vezi așadar că atunci când se spune că leul înseamnă Christos, nu numele, ci însuși animalul înseamnă acest lucru. Nu te mândri deci cu înțelegerea Scripturii atâta timp cât nu cunoști litera scrisă. Dacă nu cunoști litera, nu cunoști ce înseamnă litera și nici ceea ce este reprezentat prin literă [...]
Așadar, când lucrurile însele pe care litera scrisă le denumește sunt semne ale inteligenței spirituale, în ce chip pot fi considerate semne dacă încă nu ți-au fost indicate? Nu face săritura dacă nu vrei să cazi în prăpastie. Înaintează pe calea cea dreaptă doar cel care înaintează în mod ordonat [...]
Astfel dorim ca și cititorul să fie înștiințat despre toate acestea, pentru a nu respinge aceste prime noțiuni.
Nici să nu creadă că e de disprețuit cunoașterea lucrurilor pe care Sfânta Scriptură ni le propune prin acele prime înțelesuri ale literei scrise, întrucât sunt aceleași pe care Sfântul Duh le-a zugrăvit ca simulacre ale cugetelor mistice și pe baza unor atari asemănări a înfățișat cu limpezime acele lucruri ce trebuie înțelese prin percepția spiritului, pentru toți cei care sunt în stare, numai prin simțurile trupului și prin lucrurile ce se pot vedea cu ochii, să se apropie de lucrurile nevăzute. Că, dacă ar fi după cum spun unii, să se poată trece imediat de la litera scrisă la inteligența spirituală, fără folos ar fi fost alese de către Sfântul Duh în Cuvântul Domnului toate acele figuri și pilde prin care sufletul să fie îndrumat pe calea spirituală. Prin mărturia Apostolului, cu adevărat, *quod carnale est, prius est, deinde*

Figuri,
amvonul bisericii parohiale
San Pietro a Gropina,
sec. XII

De aceea, pe lângă bestiariile care par să se aplece doar asupra nemaivăzutului și nemaiîntâlnitului (cum este *Liber de monstrorum diversi generibus)*, încă de la deja citatul *Fiziolog* încep să se contureze așa-numitele **„bestiarii cu morală"**, în care nu numai fiecărui animal cunoscut, ci și fiecărui monstru legendar îi sunt asociate învățăminte mistice și morale. Prin urmare, monștrii sunt integrați planului providențial al lui Dumnezeu, drept care, după cum spune Alain de Lille, orice făptură a acestei lumi, ca într-o carte sau ca într-o imagine, ni se înfățișează ca o oglindă a vieții și a morții, a stării noastre actuale și a destinului nostru viitor. Dar dacă Dumnezeu i-a cuprins în planul său, cum pot monștrii să fie „monstruoși" și să se strecoare în armonia Creației ca element ce tulbură și slutește? Problema fusese deja ridicată de Sf. Augustin într-un paragraf al scrierii sale *Cetatea lui Dumnezeu:* și monștrii sunt creaturi divine și într-o oarecare măsură aparțin ordinii providențiale a naturii.

quod spirituale (I Cor., 15). Iar înțelepciunea însăși a lui Dumnezeu, dacă n-ar fi fost cunoscută fizic, niciodată ochiul vreunei minți năclăite n-ar fi putut fi călăuzit să o pătrundă din punct de vedere spiritual.

Semnificație morală
Anonim (sec. XII)
Bestiarul din Cambridge
Originar de prin părțile fluviului Nil, crocodilul își trage numele de la *croceo* prin care se denumește culoarea gălbuie. E un animal cu patru labe și amfibiu. În general are o lungime de vreo douăzeci de coți, e înzestrat cu unghii și dinți ascuțiți, iar pielea lui este atât de dură încât rezistă, fără nici o zgârietură, la orice pietroi, chiar dacă e aruncat cu putere. Ziua rămâne ascuns pe uscat, noaptea în apă. Masculul și femela clocesc pe rând ouăle depuse în nisip.
Există niște pești, înzestrați cu o platoșă groasă de solzi dispuși ca zimții de ferăstrău, care reușesc să-l ucidă despicându-i burta subțire. Unic printre celelalte animale, e în stare să rămână nemișcat pe picioare, mișcându-și totuși partea superioară a corpului. Fecalele de crocodil sunt folosite ca unguent de prostituatele bătrâne și zbârcite care și-l întind pe față, obținând astfel o foarte scurtă înfrumusețare, care durează doar până când sudoarea face să se ducă jos acea mască de pe obraz.
Îl reprezintă pe omul fățarnic, desfrânat sau zgârcit care, deși pe dinăuntru e atins de patima îngâmfării, pătat de desfrâu și ros de boala zgârceniei, apare în fața celorlalți cu un mers ferm și un comportament cinstit, ca de om care trăiește în respectul legii. Obiceiul său de a se piti pe mal sau de a se ascunde sub apă este asemănător comportamentului ipocritului care, deși trăiește în desfrâu, se complace în a simula o viață plină de cinste și sfințenie. Conștient fiind de propria-i răutate, fățarnicul își izbește pieptul cu pumnii într-o prelungă „mea culpa", deși obiceiul pe care l-a dobândit îl face să nu se poată înfrâna din a păcătui. Și încă ceva: gestul crocodilului de a-și mișca partea superioară a botului amintește de emfaza cu care acești prefăcuți îi umilesc pe cei din jur prin mulțimea citatelor din textele sfinte, deși înlăuntrul lor nu se regăsește nici o fărâmă din lucrurile frumoase pe care le spun.

Bestiarii cu morală
Anonim (sec. II-V)
Fiziologul
Psalmul spune: „Și se va înălța precum cel al inorogului cornul meu" [Psalmi, 91.11]. Fiziologul a spus despre inorog că astfel e făcut: e un animal mic, asemănător unui ied, dar e fioros. Vânătorul nu poate să se apropie de el, din pricina forței sale nemaipomenite; are un singur corn în mijlocul capului.
Și atunci cum poate fi vânat? Îi aduc dinainte o fecioară neprihănită, iar animalul sare pe sânul fecioarei, iar ea îl alăptează și apoi îl duce cu sine la palatul regelui. Inorogul e un chip al Mântuitorului, căci „a ridicat cornul în casa lui David, tatăl nostru" (Luca, 1.69), iar pentru noi a devenit cornul Mântuirii. Nu au reușit să-l facă să intre sub stăpânirea lor îngerii sau puterile, ci și-a găsit culcuș în pântecele adevăratei și neprihănitei Fecioare Maria, „și cuvântul s-a făcut trup și a locuit printre noi" (Ioan, 1.14).

Carlo Crivelli,
Sf. Arhanghel Mihail,
fragment din *Polipticul*
Sf. Dominic
din Ascoli Piceno,
1476,
Londra,
National Gallery

Apocalipsul:
balaurul cu șapte capete
prăbușindu-se în iad,
cca 1230,
Cambridge,
Trinity College

Sarcina multor mistici, teologi și filosofi medievali va fi aceea de a demonstra modul în care, în marele concert simfonic al armoniei cosmice, până și monștrii contribuie, chiar și numai prin contrastul pe care-l provoacă (precum umbrele și efectele de clarobscur dintr-un tablou), la Frumusețea întregului. La Rabano Mauro, monștrii nu sunt creaturi împotriva naturii pentru că se nasc prin voința divină. Nu sunt împotriva naturii, ci împotriva naturii cu care ne-am obișnuit. Diferiți de *portenta* (născuți pentru a însemna ceva de ordin superior) sunt acele *portentuosa* care prezintă mutații minore sau accidentale, precum copiii care se nasc cu șase degete, și aceasta dintr-o imperfecțiune a materiei, nu pentru a nu se fi supus planului divin.

4. Urâtul necesar Frumuseții

În lucrarea *Summa* atribuită lui Alexander din Hales, universul creat este un tot care trebuie apreciat în întregul său, în care umbrele ajută luminile să strălucească mai tare și în care și ceea ce poate fi considerat drept urât în sine pare frumos în ansamblul ordinii generale. Frumoasă este ordinea în întregul său și, astfel privite lucrurile, este răscumpărată și monstruozitatea, întrucât contribuie la echilibrul acestei ordini. Guillaume d'Auvergne va spune că varietatea sporește Frumusețea universului și de aceea chiar și lucrurile care ne par respingătoare sunt necesare ordinii universale, iar monștrii se numără printre acestea. Pe de altă parte, chiar și când deplângeau înclinația artiștilor de a zugrăvi monștri, până și teologii cei mai radicali și mai intransigenți nu se puteau împotrivi atracției pe care acele figuri o exercitau asupra lor. A se vedea în acest sens un text celebru din Sf. Bernard din Clairvaux care a luptat întotdeauna împotriva excesului de ornament în biserici și care critică virulent mulțimea monștrilor care sunt înfățișați. Cuvintele sunt de condamnare, dar modul în care descrie răul e plin de farmec, ca și cum nici el nu ar putea stăvili seducția acelor *portenta*. Așa se face că monștrii, iubiți sau temuți, ținuți sub control, dar în același timp și liber admiși, își fac tot mai mult intrarea, cu toată fascinația oribilului pe care o aduc cu ei, în literatură și în pictură, de la descrierile *Infernului* lui Dante, la tablourile mai târzii ale lui Bosch. Abia câteva veacuri mai târziu, în atmosfera romantică și decadentă, va fi recunoscută fără ipocrizie atracția către îngrozitor și către Frumusețea Diavolului.

Înger care îl leagă în lanțuri pe diavol în adâncuri, din Beatus din Liebana, *Miniaturi de Beato Fernando I Y Sancha*, Codicele B.N. Madrid, sec. VIII

Pieter Bruegel, *Prăbușirea în infern a îngerilor răzvrătiți*, 1562, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts

Monștrii din biserici
Bernard din Clairvaux (sec. XII)
Apologia ad Guillelmum
Și în fond ce caută prin curtea mănăstirii, unde călugării își citesc rugăciunile, acea caraghioasă pocitanie, acel ciudat trup hidos și acea hidoșenie trupească? Ce caută acolo acele spurcate maimuțe? Sau leii cei fioroși? Sau monstruoșii centauri? Dar creaturile pe jumătate oameni? Sau tigrii cei pătați? Sau soldații încăierându-se? Sau vânătorii cu cornul de vânătoare? Poți vedea acolo multe corpuri sub un singur cap, sau invers, multe capete deasupra unui singur corp. Într-un colț vezi un animal cu patru picioare și coadă de șarpe, în alt colț vezi un pește cu cap de animal. Acolo o creatură are înfățișare de cal, dar partea din spate a corpului e de capră, aici un animal cu coarne are fund de cal. Pe scurt, peste tot e o așa mare și ciudată diversitate de forme amestecate, că găsești mai multă desfătare în a citi în acele marmuri decât în psaltiri și în a-ți petrece toată ziua admirând rând pe rând acele chipuri, decât cugetând la legea lui Dumnezeu.
O, Doamne, dacă nu ne rușinăm de aceste neghiobii, de ce măcar nu ne pare rău după banii cheltuiți?

Monstruozitatea răscumpărată
Alexander din Hales (sec. XIII)
Summa halesiana, I
Răul în sine este hâd... Cu toate astea, cum din rău se dezvoltă binele, el poate fi numit bine prin ceea ce aduce în plus binelui, și astfel în ordinea lumii poate fi numit frumos. Așadar, nu-l numim frumos în mod absolut, ci frumos în ansamblul ordinii generale; de fapt, ar fi mai bine să spunem: „Ordinea în sine este frumoasă".

Hieronymus Bosch,
Tripticul desfătărilor,
Paradisul,
cca 1506,
Madrid, Museo Nacional
del Prado

Pe pagina alăturată:
Hieronymus Bosch,
Tripticul desfătărilor,
Infernul,
cca 1506,
Madrid, Museo Nacional
del Prado

5. Urâtul ca o ciudățenie naturală

O dată cu trecerea dinspre Evul Mediu la epoca modernă, atitudinea față de ideea de monstru se schimbă. Între secolele XVI și XVII, medici ca Ambroise Paré, naturaliști ca Ulisse Aldrovandi și John Johnston, colecționari de curiozități ca Athanasius Kircher și Caspar Schott nu pot ieși de sub vraja cuvintelor care prin tradiție denumesc monștri și enumeră în tratatele lor, alături de malformații tulburătoare, și monștri propriu-ziși precum sirena și balaurul.

Cu toate acestea, monstrul își pierde din încărcătura lui simbolică și este privit ca o ciudățenie a naturii. Problema care se pune acum nu e aceea de a-l judeca drept frumos sau urât, ci de a-i studia alcătuirea, uneori chiar anatomia.

Criteriul, așadar, deși încă fantezist, e deja de ordin „științific", interesul nu mai e de tip mistic, ci de tip naturalist. Monștrii care populează noile culegeri de texte despre miracole ne farmecă astăzi ca rod al imaginației, dar pe contemporanii lor îi fascinau ca revelație a misterelor lumii naturale nepătrunse încă în întregime.

Ulisse Aldrovandi,
Animal africanum deforme,
din *Monstrorum historia,*
1642,
Bologna

Athanasius Kircher,
Balaur,
din *Mundus Subterraneus,*
1665,
Amsterdam

Paolo Uccello,
Sf. Gheorghe
ucigând balaurul,
1456,
Londra,
National Gallery

Jacopo Ligozzi,
Vipera cu corn
și vipera lui Avicenna,
1590,
Florenta,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe

Capitolul VI

De la păstoriță la femeia-înger

1. Amorul sacru și amorul profan

Filosofii, teologii și misticii care în Evul Mediu s-au ocupat cu studiul Frumuseții nu aveau multe motive să se ocupe și de Frumusețea feminină, dat fiind faptul că erau cu toții oameni ai Bisericii și că morala medievală propovăduia neîncrederea în plăcerile trupești. Cu toate acestea, nu puteau ignora textul biblic și trebuiau să interpreteze sensurile alegorice prezente în *Cântarea Cântărilor* care, în lectura sa literală, proslăvește prin gura Mirelui frumusețea fizică a Miresei sale. Iată deci că se pot găsi în textele doctrinare aluzii la Frumusețea feminină care trădează o sensibilitate nu pe deplin amorțită. E de ajuns să citâm doar acel pasaj în care Hugues de Fouilloi (pe parcursul unei predici dedicate *Cântărilor*) descrie cam cum ar trebui să fie sânii unei femei: „cu adevărat frumoși sunt sânii care ies puțin la iveală și sunt potrivit de plini; ținuți mai strâns, dar nu striviți, înfășurați cu blândețe ca să nu miște în voie".

Jocul cu gluga, detaliu dintr-o poșetă de in brodată cu fir de aur și argint, manufactură pariziană, cca 1340, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Pe pagina alăturată: Hans Memling, *Regele David o spionează pe Betsabe*, cca 1485-1490, Stuttgart, Staatsgalerie

Fecioara cu Pruncul, sec. XIII, Paris, Musée du Moyen Age de Cluny

Cât de frumoasă ești
Solomon (sec. X î.Ch.)
Cântarea Cântărilor [2]*
Cât de frumoasă ești, draga mea,
cât de frumoasă ești!
Ochi de porumbiță ai,
umbriți de negrele-ți sprâncene,
părul tău turme de capre pare,
ce din munți, din Galaad coboară.
Dinții tăi par turmă de oi tunse,
ce din scăldătoare ies;
ele au toate doi gemeni
și între ele nici o stearpă nu-i.
Cordelușe purpurii sunt ale tale buze
și gura ta-i încântătoare.
Două jumătăți de rodii
par obrajii tăi sub vălul tău cel străveziu.
Gâtul tău e turnul lui David,
menit să fie arsenal;
scuturi mii atârnă acolo
și tot scuturi de viteji.
Cei doi sâni ai tăi par doi pui de căprioară,
doi iezi care pasc printre crini.
Până nu se răcorește ziua,
până nu se-ntinde umbra serii,
voi veni la tine, deluleț de mirt,
voi veni la tine, munte de tămâie.
Cât de frumoasă ești, draga mea,
și nici o pată-n tine nu este.
Vino din Liban, mireasa mea,
vino din Liban cu mine!
Degrabă pogoară din Amana,
din Senir și din Liban,
din a leilor culcușuri
și din munți cu leoparzi!
Sora mea, mireasa mea,
tu mi-ai robit inima numai cu o privire-a ta
și colanu-ți de la sân.
Cât de dulce când dezmierzi ești tu,
sora mea mireasă;
și mai dulce decât vinu-i
dulce mângâierea ta.
și mireasma ta plăcută-i
mai presus de orice mir.
Ale tale buze miere izvorăsc, iubito,
miere curge, lapte curge, de sub limba ta;
mirosul îmbrăcămintei tale
e mireasmă de Liban. (4, 1-15)
Ești grădină încuiată, sora mea, mireasa mea,
fântână acoperită și izvor pecetluit.
Vlăstarii tăi clădesc un paradis de rodii
cu fructe dulci și minunate,
având pe margini arbuști
care revarsă miresme.
Nard, șofran și scorțișoară
cu trestie mirositoare, cu felurime de copaci,
ce tămâie lăcrimează, cu mirt și cu aloe
și cu mirt mirositor.
În grădină-i o fântână, un izvor de apă vie
și păraie din Liban. (4, 1-15)
Frumoasă ești, iubita mea,
frumoasă ca Tirța, ca Ierusalimul dragă
și ca oastea în război temută.
Întoarce-ți ochii de la mine,
că ei de tot mă scot din fire.
Părul tău turme de capre pare,
ce din munți, din Galaad coboară.
Dinții tăi par turmă de oi tunse,
ce din scăldătoare ies;
ele au toate doi gemeni
și între ele nici o stearpă nu-i.
Cordelușe purpurii sunt ale tale buze
și gura ta-i încântătoare.
Două jumătăți de rodii
par obrajii tăi sub vălul tău
cel străveziu.
Solomon are șaizeci de regine
și optzeci de concubine,
iar fecioare socoteala cine le-o mai ține!
Dar ea e numai una, porumbița mea,
curata mea; una-i ea la a ei mamă,
singură născută în casă.
Fetele când au văzut-o laude i-au înălțat,
iar reginele și concubinele osanale i-au cântat.
Cine-i aceasta, ziceau ele,
care ca zarea strălucește și ca luna-i de
frumoasă,
ca soarele-i de luminoasă
și ca oastea de război temută? (6, 4-10)
Cât de frumoase sunt, domniță,
picioarele tale în sandale!
Rotundă-i coapsa ta, ca un colan,
de meșter iscusit lucrat.
Sânul tău e cupă rotunjită
pururea de vin tămâios plină,
trupul tău e snop de grâu,
încins frumos cu crini din câmp.
Cei doi sâni ai tăi par doi pui de căprioară,
par doi iezi micuți gemeni.
Gâtul tău, stâlp de fildeș; ochii tăi parcă sunt
iezerile din Heșbon, de la poarta Bat-Rabim.
Nasul tău ca turnul din Liban,
ce privește spre Damasc.
Capul tău măreț cum e Carmilul,
iar părul ți-i de purpură:
cu ale lui mândre șuvițe ții un rege în robie.
Cât de frumoasă ești și atrăgătoare,
prin drăgălășia ta, iubito!
Ca finicul ești de zveltă
și sânii tăi par struguri atârnați în vie.
În finic sui-m-aș – ziceam eu – și de-ale lui
crengi m-aș apuca;
sânii tăi mi-ar fi drept struguri,
suflul gurii tale ca mirosul de mere.
Sărutarea ta mai dulce-ar fi ca vinul
ce-ar curge din belșug spre-al tău iubit,
a lui buze-nflăcărate potolind. (7, 2-10)

Miniatură din codicele Manessian, sec. XIV, Heidelberg, Universitätsbibliothek

Nu e nevoie de un efort prea mare pentru a face o legătură între acest ideal de Frumusețe și înfățișarea multor nobile doamne prezente în miniaturile ce însoțesc istorisirile cavalerești, sau chiar între acest ideal de Frumusețe și reprezentările sculpturale ale Fecioarei cu Pruncul, al cărei corset strâns îi acoperă pudic sânul.

În afara spațiului doctrinei, există superbe descrieri ale Frumuseții feminine în cântecele comunității studențești medievale a goliarzilor (de pildă *Carmina Burana)* sau în acele compoziții poetice numite *pastorelle*, în care studentul sau cavalerul seduce păstorița care i-a ieșit în cale, bucurându-se de favorurile acesteia. Dar așa era Evul Mediu, care preamărea public blândețea, dar îngăduia manifestări fățișe de cruzime, și care, alături de pagini de extremă rigoare a moralismului, oferea și momente de o **senzualitate** foarte directă, și nu doar în nuvelele lui Boccaccio.

Senzualitate medievală
Anonim (sec. XII-XII)
Carmina Burana

Dar nu există ger care să poată răci dragostea,
care-i izvorul căldurii lăuntrice și care reușește
să aţâțe ceea ce iarna cea somnoroasă a făcut
să amorțească. Sufăr amar și mor de pe urma
rănii cu care mă fălesc. Ah!, dacă măcar
ar binevoi să mă vindece cu un sărut
cea căreia îi place să-mi străpungă inima
cu dulcile sale săgeți!
Voioasă, cu un râs plăcut, atrage privirile
tuturor. Buzele ei fragede, senzuale, dar
și nevinovate, îmi picură în vine un ușor extaz,
atunci când cu sărutarea lor mă cuprind cu
o dulceață ca de miere; în acele clipe mă simt
aproape un zeu! Fruntea sa senină și albă ca
neaua, lumina strălucitoare a ochilor săi,
pletele sale cu reflexe aurii, mâinile sale albe
precum crinul mă fac să suspin [...]
Copila îmi îngăduise s-o văd, să-i vorbesc,
s-o mângâi și chiar s-o sărut; mai rămânea
însă ultimul și cel mai dulce liman al iubirii.
Dacă nu-l voi ajunge, tot ceea ce mi-a
îngăduit deja nu va face decât să-mi aţâțe
și mai tare focul dorinței mele aprinse.
Mă apropii de liman, dar cu plânsetul ei duios
copila mea mă înflăcărează și mai mult, pe
când șovăie să ridice ușor stavila fecioriei.
Plânge, iar eu îi sorb lacrimile dulci și astfel
mă îmbăt tot mai tare și tot mai tare ard de
pasiune. Sărutările amestecate cu lacrimi
au un gust și mai dulce și simt cum îmi sucesc
mintea care zburdă de-acum spre mângâieri
și mai îndrăznețe. Sunt târât de patimă, iar
văpaia dorinței mele devine tot mai arzătoare
în mine. Chinul și-l varsă și ea în suspine
și lacrimi și nu se lasă înduplecată de
rugăminţile mele. La rugăminți adaug alte
rugăminți, la sărutări alte sărutări, iar ea la
lacrimi adaugă alte lacrimi, se ceartă cu mine
și mă umple de ocară, apoi mă privește
cu niște ochi ba dușmănoși, ba rugători.
Ba se luptă cu mine, ba mă imploră și, în timp
ce o acopăr cu rugăminți și mângâieri,
ea devine tot mai surdă la cererea mea.
Devin îndrăznet și folosesc forța. Ea mă zgârie
cu unghiile, îmi smulge părul, mă respinge
cu toată puterea, se apleacă și-și strânge
genunchii pentru a nu deschide poarta
pudorii. Mă lupt cu tot mai multă îndârjire,
până când obțin triumful mult așteptat.
O îmbrățișez strâns, ţintuind-o bine, îi strâng
încheieturile mâinilor, o sărut cu foc și astfel
cetatea lui Venus se deschide. Pentru
amândoi a fost o desfătare. Iubita mea nu mă
mai alungă, e liniștită acum și-mi dă săruturi
dulci ca mierea.

Masetto cel frumușel
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Decameron. Ziua a treia. Povestea întâi [3]*
Acu', la urma tuturor, starețа, care nu prinsese încă nimic de veste, plimbându-se într-o zi de una singură prin grădină și fiind căldurile în toi, dădu peste Masetto (care, sărmanul, ziua, de-atâta călărie noaptea, se ostenea din te miri ce) și îl află dormind, întins pe jos sub un migdal; și fiindcă vântul îi suflase cămașa peste cap, ședea la umbră gol-golut. Femeia, uitându-se la el și singură știindu-se prin părțile acelea, căzu în aceeași ispitire ca și măicuțele alealalte; drept care, trezindu-l pe Masetto, îl duse în chilioara ei, unde mi-l ținu vreo trei sau patru zile în șir (spre multa jeluire a celorlalte maici, care vedeau că nu mai vine la lucru în grădină) gustând și răsgustând din desfătarea pentru care mai înainte vreme ținuse de rău orice femeie. În cele de pe urmă, îi dădu drumul din chilioara ei, dar prea adesea rechemându-l și vrând să aibă de la el mai mult decât îi era partea, Masetto, care nu răzbea să mulțumească atâtea maici, își dădu cu socoteala că de-ar mai fi făcut pe mutul, cu timpul prea mare pagubă i s-ar fi tras din asta. De aceea, într-o noapte pe când se afla cu starețа, se dezlegă la limbă și-i spuse:
– Preacuvioaso, zice-se că un cocoș ajunge cu vârf și îndesat la zece puici deodată, dar pe-o muiere în schimb se spune că nici zece bărbați n-ajung s-o mulțumească decât cu multă trudă, și nici măcar atunci ca lumea; ci eu cu nouă am de-a face, din care pricină, vezi bine, pentru nimica-n lume n-o mai pot duce așa. Că, drept să-ți spun, de-atâta trudă într-așa hal ajuns-am, că nu mai pot de fel; nici mult și nici puțin; de aceea, ori mă lași să plec, ori, dacă nu, găsește domnia ta vreo îndreptare.
Femeia auzindu-l vorbind pe Masetto, pe care toată lumea îl socotea drept mut, se zăpăci de-a binelea și zise:
– Ce-i asta, pentru Dumnezeu! Că doar ești mut de când te știu.
– Așa eram, preacuvioaso, răspunse Masetto, dar nu din naștere sunt mut, ci de pe urma unei boli care mi-a luat deodată graiul, și-abia din noaptea asta am apucat iar să vorbesc, fapt pentru care îl slăvesc din toată inima pe Domnul.
Femeia îi dădu crezare și îl întrebă cum de slujește la nouă femei deodată. Masetto îi povesti cum vine treaba asta, iar starețа, auzindu-l, își dete seama că nici una din cele opt măicuțe nu dovedise mai puțină înțelepciune decât dânsa. De aceea, isteață cum era, fără a-l lăsa să plece, se hotărî în sinea ei să se sfătuiască cu celelalte și să găsească o îndreptare ca nu cumva Masetto să facă mănăstirea de râsul întregii lumi. Și cum în zilele acelea se nimerise ca să moară vechilul mănăstirii, după ce toate maicile își spuseră pe față câte făcuseră înainte, prin bună învoire – spre bucuria lui Masetto –, dreseră toată pozna într-așa chip, încât norodul din partea locului să creadă că, mulțumită rugii lor și sfântului care avea hram la mănăstirea aceea, Masetto, care atâta vreme fusese mut, acuma își dobândise iarăși graiul; și ca atare îl făcură vechil la mănăstire, în locul celui mort. Apoi îl împărțiră cu cap și osteneală, într-așa chip încât Masetto să poată face față. Și într-aceste osteneli, deși făcură ochi o droaie de călugărași, treaba purcese așa de bine, că nimeni nu află nimic; decât abia după ce starețа dădu, sărmana, ortul popii, la vremea când Masetto, ajuns la vârsta cărunțelii, și-ar fi dorit să se întoarcă om înstărit la casa lui; și, când se află toată povestea, îi fu ușor să-și vadă dorința împlinită. În felul acesta dar, Masetto, bătrân, bogat și cu copii, pe care nu se obosise nici să-i hrănească, nici să-i ție – după ce mulțumită înțelepciunii sale știuse cu folos să își petreacă tinerețea –, se întoarse iar pe meleagurile de unde pornise cu o secure în spate, spunând la toată lumea că așa plătește Dumnezeu pe cel ce-i pune coarne în clop.

Preafrumoasa doamnă
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Rime
Albe perle de-Orient seducătoare
s-arată sub rubine sângerii
ce-n zâmbet se deschid încântătoare.
Venus și Zeus o fac a străluci
și-s negre genele-i fermecătoare.
Cu alb de crin vor a o zugrăvi
și cu a rozei roșie splendoare
în dulce amestec, pentru a o preamări;
cosițele de aur luminează
deasupra frunții-nalte a dumisale
de unde Amor cu-uimire mă orbește;
tot trupul său perfect se-armonizează,
toate-ntre ele în proporții egale,
iar ea cu-n înger se asemuiește.

2. Nobile doamne și trubaduri

Abia spre secolul XI își croiește drum poezia trubadurilor provensali, urmată de romanele cavalerești ale ciclului breton și de poezia *Dulcelui stil nou* italian; în toate aceste texte se conturează o imagine aparte a femeii, privită ca obiect al unei iubiri caste și sublimate, **dorită și de neatins**, și adesea dorită întrucât e de neatins.
O primă interpretare a acestei viziuni (care privește în primul rând poezia trubadurilor) ar fi aceea că ea ar reprezenta o manifestare a supunerii de tip feudal: seniorul, deja prins în aventurile cruciadelor, este plecat, iar omagiul trubadurului (care la rândul său este un cavaler) se orientează de-acum către nobila doamnă, adorată și respectată, față de care **poetul devine un vasal**, un slujitor menit să o seducă platonic cu cântările sale.
Doamna preia rolul care îi revenea de fapt seniorului, dar fidelitatea față de acesta o face inaccesibilă.

Dorită și de neatins
Jaufré Rudel (sec. XII)
Cine de melodie știe a fugi
să cânte niciodată n-o putea,
nici rime potrivite n-o afla,
nici versuri cu-nțeles nu va găsi.
De-aceea cântul meu începe aci
și de-ascultați, precis vă va plăcea,
ah, ah.

Nu-i o minune de-a putea iubi
pe-aceea care-n veci nu m-o vedea;
o altă bucurie n-oi avea
decât de la aceea ce n-o voi întâlni
și-alt bine în lume nu voi mai trăi
și altă mângâiere n-oi gusta,
ah, ah.

E-o rană binele ce mă lovi,
în ghearele lui Amor mi-e inima,
iar trupul meu sleit se va usca;
așa cumplit nimeni nu mă răni,
și nici că-s vătămat nu mă jeli,
că pace n-am, nici n-o voi mai afla,
ah, ah.

Aici nicicând somn lin nu voi găsi,
căci sufletul mi-e iute lângă ea,
iar chinul de aici nu va dura
căci zbor de-ndat' spre-acele locuri vii;
dar când din vis mă scol a doua zi
întreaga-mi bucurie-o dispărea,
ah, ah.

Știu bine că alesul nu-i voi fi
și nici ea de mine nu se va bucura;
logodnică a-mi fi nu va putea
și nici prieten eu nu îi pot fi;
nu-mi spuse nici-adevăr, nici mă minți,
și nu știu dacă-n veci se va-ntâmpla,
ah, ah.

Frumos e cântul, bine se sfârși
și bine este-alcătuit așa;
cel care de la mine-l va-nvăța
a-l sparge în bucăți nu va-ndrăzni:
astfel la domn' Bertrand cel din Quercy
și la Toulouse, la conte, va zbura,
ah, ah.

Veneră adorată de șase iubiți legendari, farfurie florentină atribuită Maestrului din San Martino, cca 1360, Paris, Musée du Louvre

Miniatură din codicele Manessian, sec. XIV, Heidelberg, Universitätsbibliothek

Conform unei alte interpretări, trubadurii s-ar fi inspirat din ideile eretice ale catarilor, de unde și disprețul lor pentru păcatul trupesc; alții susțin că ar fi fost influențați de poezia mistică arabă; alții consideră poezia de curte ca o manifestare a șlefuirii, a înnobilării obiceiurilor unei clase cavalerești și feudale apărute dintr-o tradiție a violenței și cruzimii. În secolul XX nu au lipsit interpretările psihanalitice pe seama sfâșierilor interioare ale iubirii de curte: femeia este dorită și respinsă în același timp pentru că în ea se întrupează imaginea mamei, sau cavalerul, robul unui amor narcisist, se îndrăgostește de propria-i imagine răsfrântă pe chipul doamnei.

Poetul vasal
Bernart de Ventadorn (sec. XII)
Nu-i o minune că eu cânt [4]*

Nu-i o minune că eu cânt
Mult mai frumos decât oricine,
Mai caldă-i dragostea în mine
și mai supus iubirii sunt.
Inima, trupul, mintea mea,
Tăria, fort' am dăruit,
De-amor atât sunt stăpânit
Că altceva nici n-aș mai vrea.

E mort cel care-n suflet n-are
Al dragostei dulce fior
și-i supărarea tuturor
Trăind făr' o iubire mare.
Domnul cel sfânt vreau să mă bată
De-o zi, o lună, eu trăiesc
și văd lumea supărată
Că nu mai vreau să mai iubesc.

Cinstit și fără viclenie,
Pe cea mai dragă o iubesc
și plâng, liniște nu-mi găsesc
Iubind-o-mi dăunez doar mie.
De-amor sunt prins și s-a sfârșit,
În carcera ce m-a băgat
Vreo cheie nimeni nu mi-a dat
Dacă la ea nu am găsit.

Aș da tot aurul din lume
și tot argintul, de-aș avea,
Să afle, astfel, Doamna mea,
Că o ador și cum anume.
Când o zăresc tot mă frământ:
Ochii-mi se tulbur' și pălesc
Tremur și mă neliniștesc
Ca frunzele bătute-n vânt.

Eu Doamnă-ți cer, aș îndrăzni,
Să mă primești ca servitor,
Te voi sluji ca pe-un senior,
Orice răsplată aș primi.
Supus eu la porunci îți stau
Să mă omori de mă predau.

3. Nobile doamne și cavaleri

Dar nu e acum cazul să ne adâncim într-o dezbatere istorică detaliată care a făcut să curgă râuri de cerneală.
Ceea ce ne interesează de fapt este apariția unui nou ideal de Frumusețe feminină și a unei pasiuni amoroase educate, în care dorința este amplificată de interdicție, iar nobila doamnă amplifică în sufletul cavalerului o stare permanentă de suferință, pe care acesta o acceptă bucuros.
De aici și fanteziile legate de o posedare tot mereu amânată, în care, cu cât femeia e privită ca inaccesibilă, cu atât mai tare se aprinde dorința pe care o stârnește, iar Frumusețea ei se transfigurează.
Această lectură a amorului curtenesc nu ia în seamă faptul că de multe ori **trubadurul** nu se oprește la poarta renunțării, iar cavalerul rătăcitor nu se abține de la adulter, așa cum i se întâmplă lui Tristan care, copleșit de pasiunea lui pentru Isolda, îl trădează pe regele Marc.

Trubadurul
Anonim (sec. XIII)
Raimbaut de Vaqueiras
Ați auzit de Raimbaut de Vaqueiras și de cum a ajuns sus și grație cui. Dar acum vreau să vă povestesc că, de îndată ce bunul marchiz de Monferrato îl făcu cavaler, el se îndrăgosti de Doamna Beatrice, sora acestuia și sora Doamnei Alzais din Saluzzo.
O iubea mult și o dorea, fiind însă cu ochii-n patru ca nici ea, nici alții să nu afle; făcu mult caz de meritele sale și de curajul său și îi aduse în preajmă mulți prieteni și prietene de departe. Iar ea îi făcea mereu o primire de care putea fi foarte mândru. El însă se topea de dorință și de teamă, dar nu îndrăznea să-i ceară iubirea, nici să îi arate că era îndrăgostit de ea. Dar într-o zi, fiind el chinuit de ardoare, veni la ea și îi spuse că era îndrăgostit de o nobilă și tânără doamnă, înzestrată cu toate virtuțile din lume, și că se bucura de prietenia ei, dar nu îndrăznea să-i spună cât de mult o iubea, și nici să-i arate sentimentele sale, nici să-i ceară iubire, într-atât îl intimida marea ei bogăție și marile ei virtuți de toți recunoscute și preamărite; și o rugă ca din milă și în numele Domnului să-i dea un sfat, dacă ar trebui să-și deschidă sufletul și să-i arate patima sa, cerându-i iubire la rândul lui, sau dacă ar fi mai bine să meargă în mormânt cu tăcerea, temerea și dragostea lui.
Nobila Doamnă Beatrice, când auzi ce spune Raimbaut și află de dorința sa amoroasă – căci deja își dăduse seama prea bine că se topea de dragul ei – se simți cuprinsă de înduioșare și îi spuse: „Raimbaut, e firesc ca orice prieten fidel, dacă iubește o nobilă femeie, să-i arate reverență și să se teamă să-i dezvăluie iubirea pe care i-o poartă; dar înainte ca moartea să-l răpească l-aș sfătui totuși să-i destăinuie iubirea și să-i ceară să-l accepte drept servitor și prieten. Și te asigur că, dacă doamna e inteligentă și manierată, nu o va primi ca pe o ofensă și nu se va simți înjosită de acest lucru, ci, dimpotrivă, îl va aprecia și mai mult și îl va privi cu și mai multă considerație. Și te sfătuiesc să îți deschizi sufletul față de femeia pe care o iubești și să-i arăți patima ce te mistuie și să o rogi să te accepte ca servitor și cavaler; căci ești un cavaler atât de prețuit, că nu e femeie pe lume care să nu fie încântată să te aibă în preajmă drept cavaler în slujba ei. Am văzut că Doamna Alazais, contesa de Saluzzo, accepta curtea lui Peire Vidal; iar contesa de Burlatz – curtea lui Arnaut de Maroill; iar Doamna Maria, curtea lui Gaucelm Faidit; iar doamna din Marsilia, curtea lui Folquet din Marsilia. Drept care te

Ofranda inimii și *Un îndrăgostit oferă arginți doamnei sale*, scene din *Alexăndria* pictate la Bruges sub îndrumarea lui Jean de Grise, 1344, Oxford, Bodleian Library

Cu toate acestea, nu e nicicum absentă din aceste povești despre pasiuni ideea că dragostea, în afară de năucirea simțurilor, aduce cu sine **nefericire și regret**.
Drept care, în lectura pe care veacurile ce urmau au dat-o iubirii curtenești, momentele de cedare morală (și de succes erotic) au trecut fără îndoială într-un plan secund, față de ideea de insatisfacție și de dorință prelungită la infinit, în care stăpânirea pe care femeia o exercită asupra celui care o iubește capătă aspecte masochiste, iar patima crește, pe măsură ce umilința crește și ea.

sfătuiesc, te împuternicesc chiar, sigură fiind
eu pe cuvântul meu și pe convingerea mea,
să-i dai și să-i ceri iubire."
Raimbaut, când auzi ce sfaturi și ce
încredințări îi oferea, îi spuse că ea era
doamna pe care o iubea și despre care îi
ceruse părerea. Iar Doamna Beatrice îi spuse
că era binevenit, dar să încerce să se poarte
cu noblețe, să vorbească plin de cuviință
și să se facă apreciat și că era dispusă
să-l accepte drept cavaler și servitor
și să se pună pe treabă. Iar Raimbaut
se căzni să vorbească și să se comporte
cu demnitate, și, pe cât îi stătea în putință, să-i
crească prestigiul Doamnei Beatrice.
Și atunci compuse cantona pe care o veți găsi
scrisă aici în continuare: *(Amor) îmi cere acum
să-i urmez felul și obiceiul.*

Nefericire și remușcare
Guido Cavalcanti (circa 1250-1300)
Eu nu credeam că inima-mi vreodată
Eu nu credeam că inima-mi vreodată
fi-va răpusă de așa suspine,
că sufletul va naște plâns în mine
și că pe chipu-mi moartea se va putea vedea.
Nici pace, nici odihnă nu aflu-n firea mea
după ce Dragostea am întâlnit; pe dată
ea îmi spuse : „Viața îți e terminată,
căci prea mare-i virtutea ce o găsești la ea".
Vlaga mea toată mă părăsi umilită
după ce inima îmi fu strivită
în bătălia grea cu doamna mea;
privirea-i mă răni cu-așa putere
încât Amor din mine alunga
oricare simțământ și orice vrere.
De Doamna mea e greu ceva a spune
căci harul ei și toată a ei minune
cuprinse nu pot fi de-a noastră minte.
E-atât de nobilă, că teama-mi crește,
și-mi tremură tot sufletul mai tare:
s-o-ndure, s-o înfrunte nu-i în stare,
nici al virtuții scut ce-o ocrotește.
A ei lumină ochii mi-a rănit
și cei ce mă-ntâlnesc spun: „Doamne sfinte,
ce-i cu sărmanul ăsta pripășit,
cu chipul ca de mort, ce stă tăcut
sperând un pic de milă, de-ndurare?"
Iar doamna mea nimic nu a văzut!
Și numai când încep să mă gândesc
de ea să spun sufletelor alese,
simt iar cum se sfârșește totu-n mine,
și nu-ndrăznesc, și iar mă răzgândesc.
Amor, ce-i știe harurile toate,
mă tulbură și pare să nu-i pese
că inima-mi tresaltă când ea vine;
și suspinând îmi spune: „N-ai scăpare
de când cu-al ei surâs a tras spre tine
săgeata ascuțită care poate
să mă străpungă până și pe mine.
Știi doar că eu demult te-am prevenit
că de o vei vedea, atunci pe dată
mai bine ar fi fost să fi murit".
Cântonă, când văzut-am doamna mea,
te-am scris și pus în cărțile de-iubire;
în tine-mi pun și-încrederea; spre ea
să zbori ca să te poată asculta;
și te implor spre ea să-ndrumi mereu
acele duhuri ale inimii
ce în prezența ei, îndurând greu
virtutea ei, strivite-și ies din fire,
și-acum hălăduiesc prin țări pustii,
de teamă roase; întoarce-le la ea
și spune-le: „Voi sunteți chipuri vii
al unuia ce moare de-uluire".

4. Poeți și amoruri imposibile

Am putea spune că acest concept de amor imposibil a fost în mai mare măsură efectul interpretării pe care romanticii au dat-o veacurilor precedente, decât o creație pe de-a-ntregul a Evului Mediu însuși; de altfel, s-a spus că „invenția" iubirii (în forma sa de pasiune veșnic neîmpărtășită și de izvor al unei dulci nefericiri) s-ar fi născut atunci și de acolo ar fi pornit să cucerească arta modernă, de la poezie, la roman și la opera lirică. Să ne amintim cele ce i s-au întâmplat lui **Jaufré Rudel**. El era, în secolul XII, seniorul de Blaye și participase la cea de-a doua cruciadă. E greu de spus dacă acela a fost prilejul în care a întâlnit obiectul iubirii sale, care putea fi contesa de Tripoli din Siria, Odierna, sau fiica sa Melisenda. În orice caz, ia naștere și înflorește legenda potrivit căreia Rudel s-ar fi îndrăgostit de această **prințesă de peste mări și țări**, pe care n-a văzut-o însă niciodată și în căutarea căreia ar fi plecat.
În lunga sa călătorie către aceea pe care n-o văzuse la chip vreodată și pentru care nutrea o nesfârșită dragoste, Rudel se îmbolnăvește; abia în pragul morții lui, nobila doamnă, căreia îi ajunsese vestea despre existența acestui

Moartea.
Jaufré Rudel moare în brațele contesei de Tripoli,
dintr-un cantonier din Italia de nord, sec. XIII, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Jaufré Rudel
Anonim (sec. XIII)
Jaufré Rudel de Blaye
Jaufré Rudel de Blaye era un om nobil, era prinț de Blaye. Și s-a îndrăgostit de contesa de Tripoli, fără a o fi văzut vreodată, doar plecând urechea la vorbele frumoase pe care le rosteau pe seama ei pelerinii care se întorceau din Antiohia. Și despre ea compuse multe versuri pe melodii plăcute, dar cu cuvinte destul de modeste. Și din prea marea dorință de a o vedea se alătură cruciaților și se așternu la drum străbătând mările, dar pe corabie dădu o boală peste el și fu dus la Tripoli, într-un han, și toți știau că moartea îi e aproape. Toate acestea ajunseră la urechile contesei care veni la căpătâiul patului lui și îl îmbrățișă. El își dădu atunci seama că era vorba chiar de contesă și ca prin minune își redobândi auzul și mirosul și începu să-L laude pe Domnul pentru a-i fi îngăduit să trăiască atât cât s-o poată vedea; apoi muri în brațele ei. Iar ea dădu poruncă

să fie înmormântat cu mari onoruri în casa
Templului; iar apoi chiar în ziua aceea se
călugări de prea multa durere pe care
moartea lui i-o pricinuise.

Prințesa de departe
Jaufré Rudel (sec. XII)
Cântece
În luna mai, când zilele-s cu soare,
duios cântă cocoare de departe
sunt copleșit de gânduri călătoare
și-n minte-mi vine amorul de departe.
De-atâta dor sunt trist și cocârjat,
nu-mi arde nici de flori, nici de cântat
și totu-mi pare-n ger încremenit.

Eu nu voi ști a dragostei savoare
de n-oi avea iubirea de departe,
să caut alta eu nu sunt în stare
niciunde, nici aproape, nici departe.
Atât de-nalt i-e prețul, și-nsemnat,
că și-n al sarazinilor regat
putea-voi sta-n cătușe priponit.

Și trist, și fericit fac o încercare,
numai să-mi văd iubirea de departe.
O rază din frumosu-i chip, când oare
îi voi vedea, fiind eu așa departe?
Ce grele vămi! Mult de cutreierat!
De unde pot să știu ce îmi e dat?
Să-mi fie dat ce-n Cer mi-e hărăzit.

Oh, de-aș avea curaj, avea-voi oare
din milă-un adăpost, chiar și departe!
De-ar vrea ea, ancora o s-o arunc în mare,
de ea aproape, totuși și departe.
Atunci să ne întâlnim ne va fi dat
și-ndrăgostitul fi-va consolat
cu vorbe dulci spre care a tânjit.

Cerul mi-a fost o bună ursitoare
și-mi voi vedea iubirea de departe
o aștept ca pe-o minune-uimitoare,
dar greul meu e că-i așa departe.
În strai de pelerin de-aș fi îmbrăcat
și-astfel în preajma ei de-aș fi lăsat,
de ochii-i blânzi putea-voi fi privit.

Lumea-i o lungă trecere sub soare;
Domnul mi-a dat iubirea-mi de departe.
De vită nobilă mi-e inima-arzătoare,
numai de și-ar vedea iubirea de departe!
și-anume într-un spațiu minunat,
așa încât împodobit palat
să-mi pară parcul, odaia în care sunt primit!

Dorința mea este mistuitoare
tânjesc după iubirea de departe
și sunt captivul unui dor prea mare:
aș vrea să sorb iubirea de departe.
Dar via mea prea mult vin nu a dat,
că la botez farmece m-au legat
să pot iubi, să nu pot fi iubit.

Iubirea de peste mări și țări
Jaufré Rudel (sec. XII)
Cântece [5]*
Când, în șopot clar, izvoare,
Ca și-n alte dăți, curg iar;
Când măceșul înflorește,
iar prin crâng privighetori
tonuri dau înnoitoare
trilului ce dulce crește,
cânt și eu de-asemenea.

Dragoste din depărtare,
chin îmi dai, adânc și amar,
și nimic nu-l lecuiește:
doar de m-ai chema cu-amor,
ca să sorb o dezmierdare
ori sub pom, dumnezeiește,
ori în cort, cu-aleasa mea.

Cum prilejul îmi lipsește,
nu mă mir că ard de dor,
căci creștină Domnul n-are,
nici evreică mai cu har,
nici arabă; și-și trăiește
fericirea cea mai mare,
cel ce-și gustă dragostea.

Inima a van tânjește
după-aceea ce-o ador;
dar mi-e voia-nșelătoare,
dacă-o pierd, de prea mult jar;
când amoru-o lecuiește,
ca un spin durerea doare;
milă deci eu nu voi vrea.

Viersul meu nescris pornește,
cum e graiul din popor,
către Hugo Bru, la care
duce-l-va Filhol în dar;
drag mi-e că-n Poitou-l rostește
și-n Berry, Guyenne, oricare,
ba chiar și-n Bretania.

îndrăgostit sfâșiat de durere, aleargă degrabă la patul lui de moarte și apucă să-i dea un neprihănit sărut înainte ca el să-și dea duhul.
Toată această legendă a fost, în mod evident, oarecum provocată, mai întâi de unele aspecte ale vieții reale a lui Rudel, dar mai cu seamă de cânțonele sale în care se cântă iubirea pentru o Frumusețe doar visată, nicicând văzută cu adevărat. În cazul lui Rudel avem de-a face efectiv cu proslăvirea unei iubiri imposibile, dar dorite ca atare; iată motivul pentru care, mai mult decât oricare altul, acest poet fascinează peste veacuri imaginația romanticilor.
În paralel cu lectura textelor trubadurului, este interesant așadar să le urmărim și pe cele ale lui **Heine, Carducci, Rostand**, care în secolul XIX reiau, prin citate aproape literale, cânțonele lui Rudel, făcând din el un adevărat mit romantic.
Sub înrâurirea de netăgăduit a artei trubadurilor, reprezentanții *dulcelui stil nou italian* au reelaborat mitul femeii de neatins, de la o experiență a dorinței trupești reprimate la o trăire de ordin mistic. Și în acest caz ideala

Heinrich Heine
Romancero
Letzte Gedichte, 1851 [6]*

În castelul Blaye, pereții
Au tapiserii, pe care
Chiar contesa de Tripoli
Le-a țesut cu-ndemânare.

Sufletul i-e-ntreg în ele,
Ea cu lacrime duioase
A vrăjit icoana vie
Din tabloul de mătase.

Zace Rudel lângă-o apă,
Iar contesa, tot privindu-l,
Recunoaște-n el pe-acela
Ce-l visase, îndrăgindu-l.

Și Rudel întâiași dată,
Dar și ultima, zărit-a
Înaintea sa pe Doamna
Îndelung în vis râvnita.

Se apleacă asupra-i dânsa
Și în brațe îl cuprinde,
Sărutându-i gura pală
Ce-a cântat-o-așa fierbinte!

Cel dintâi sărut le fuse
și sărutul despărțirii!
Astfel ei goliră cupa
Chinului și-a fericirii.

Chipurile de pe pânză
Se însuflețesc în noapte,
Când castelul se-nfioară
De ciudatele lor șoapte.

Trubadurul și-a lui Doamnă
Trupurile diafane
Își desprind de pe perete
și se plimbă prin saloane.

Vorbe dulci își spun – din vremea
Trubadurilor, anume –
Taine pline de măhnire
și galanterii postume:

– „Geoffroy! Inima mea moartă,
Glasul tău o încălzește,
Simt din nou cum stinsa vatră
A iubirii viu mocnește!"

– „Melisando! Scumpă floare,
Ochii tăi îmi dau putere.
Moarta-i numai pământeasca
Suferință și durere!"

– „Geoffroy! Ne-am iubit odată –
Doar în vis. Acum ni-e dor
Chiar și-n moarte: e-o minune
De-ale zeului Amor!"

– „Melisando! Ce e visul?
Ce e moartea? – Amăgire.
Te iubesc în veci, frumoaso,
Adevărul e-n iubire!"

– „Geoffroy! Bine-i în salonul
Argintat de luna plină.
Nu mai vreau nicicând să umblu
Prin a soarelui lumină!"

– „Melisando! Proastă scumpă,
Tu ești soarele. Cu tine
Vine primăvara, maiul
Dragostei și vrăjii vine!"

Astfel umblă, se dezmiardă
Umbrele îndrăgostite,
Iar lumina lunii ascultă
Prin ferestrele boltite.

Dar vin zorii și alungă
Arătările; sfioase,
Se întoarnă în perete,
În tapetul de mătase.

Giosuè Carducci
Jaufré Rudel, 1888 [7]*
Libanul cu o rumenă rază
Zori proaspeți spre mare-nsenină;
Din Cipru plutind 'naintează
O navă cu cruce latină.
La pupa, cu febră-n neștire,
Stă prințul de Blaye, stă Rudel
ținând rourata-i privire
Spre Tripoli-n sus, spre castel.

Când țărmu-asiatic se-arată,
Răsună știutul cânton:
„O, dragostea mea-ndepărtată
Tot sufletul tu mi-l dobori".
Și-un zbor cenușiu de-alcion
Urmează prelunga cântare,
Iar pe-albele pânze în zare
Se-nsângeră soarele-n zori.

Cu pânzele strânse adastă
Corabia-n portul tihnit.
Doar Bertrand coboară-nspre coastă,
Pe gânduri la deal s-a pornit.
Și scutul de Blaye i-e ofranda.
Și-n giulgiu funebru l-ascunde,
Dă zor spre castel: – „Melisanda,
Contesa de Tripoli, unde-i?

Eu vin c-un mesaj de iubire,
Mesaj mortuar vă trimite:
Prin mine vă dete de știre
De Blay domnul Jaufré Rudel.
V-adoră din câte-auzite,
Slăvindu-vă-n veci nevăzută:
E-aici muribund. Vă salută,
O, doamnă, poetul fidel!"

Spre-acel scutier doamna cată,
Pierdută-n prelungi contemplații,
Și-nvăluie-apoi negurată
Și chipul și ochii-nstelații:
– „Hai, deci, scutiere, îndemnându-l,
Și-arată-mi Jaufré unde moare?
Întâiul și ultim cuvântul
De-amor la fidela-i chemare!"

Zăcând sub frumoasă boltire
Jaufré înspre mare-atințit e
Și gingașul cânt de iubire
Îi poartă supremul lui dor.
– „O, Doamne, ce vrușì a-mi trimite
Iubirea din țări depărtate,
În dulcea ei mână fă-mi parte
Să-mi dărui suflarea când mor!"

Bertrand, credincios, de-ndată,
Cu doamna dorită apare
Și nota din urmă-ascultată-i
Pios zăbovind la intrare:
Degrabă cu mâini tremurate
Atunci al ei chip dezvăli
Și-acelui amant ce-ntristat e
– „Jaufré – i-a grăit, sunt aici!"

Spre chipu-i frumos, săltând pieptul
Din moale covor, seniorul
Se-ntoarse privindu-l de-a dreptul.
Prelung suspinând, a fost zis:
– „Să fie-acești ochi cei ce-amorul,
Gândind, mi-i promise cândva?
Și fruntea ce mândră-ntr-una
În juru-i frumosul meu vis?"

Și-ntocmai ca-n noaptea de mai,
Când luna-ntre nouri se-arată
Cu-al dalbelor raze văpai
Pre lumea-n extaz miresmată,
Asemeni, frumusețea-i senină
I-apare acelui iubit
Și-o'naltă dulceață divină
Se cerne pe duhu-i sfârșit.

– „Contesă, ce-i viața, poți spune?
E umbra fugarului vis.
Povestea cea scurtă apune,
Amoru-i doar nemuritor,
Dă-i, bietului, brațul întins!
Te-aștept când de-apoi ni-i chemarea.
Îți las, Melisando, în păstrarea
Sărutului, duhul, și mor!"

Și doamna spre palul senior
Plecată, pe-al buzelor chin
De trei ori sărutul de-amor
I-l dete, ducându-l la piept,
Iar astrul din cerul senin
Spre val scoborând zâmbitor,
Bălai răspânditul ei păr
Luci peste stinsul poet.

Edmond Rostand
Prințesa de departe, 1895
Nu-i lucru așa de mare
să suspini de ardoare
pentru o copilă bună,
blondă, șatenă sau brună.
De blondă sau șatenă
mai lesne avea-vei parte.
Eu însă sunt îndrăgostit
de-acea prințesă de departe!

Nu-i nemaiauzit
că iubești și-ai iubit
și mâna ei, și părul
și ale ei favoruri
care nu sunt deșarte.
Eu însă sunt îndrăgostit
de-acea prințesă de departe!

E cea mai sublimă dintre povești
pe cine nu te-iubește să iubești.
Și asta fără nici un rămășag.
Să-ți fie pur și simplu drag
de cea de care doar ai auzit
c-ar exista aievea și-o vrei foarte.
Eu însă sunt îndrăgostit
de-acea prințesă de departe!

Este lucru divin cu-adevărat
să iubești pe cine-ai inventat,
un personaj doar bănuit,
o regină de departe.
Doar visul mai poate conta,
tot restul se va destrăma.
Eu însă sunt îndrăgostit
de-acea prințesă de departe!

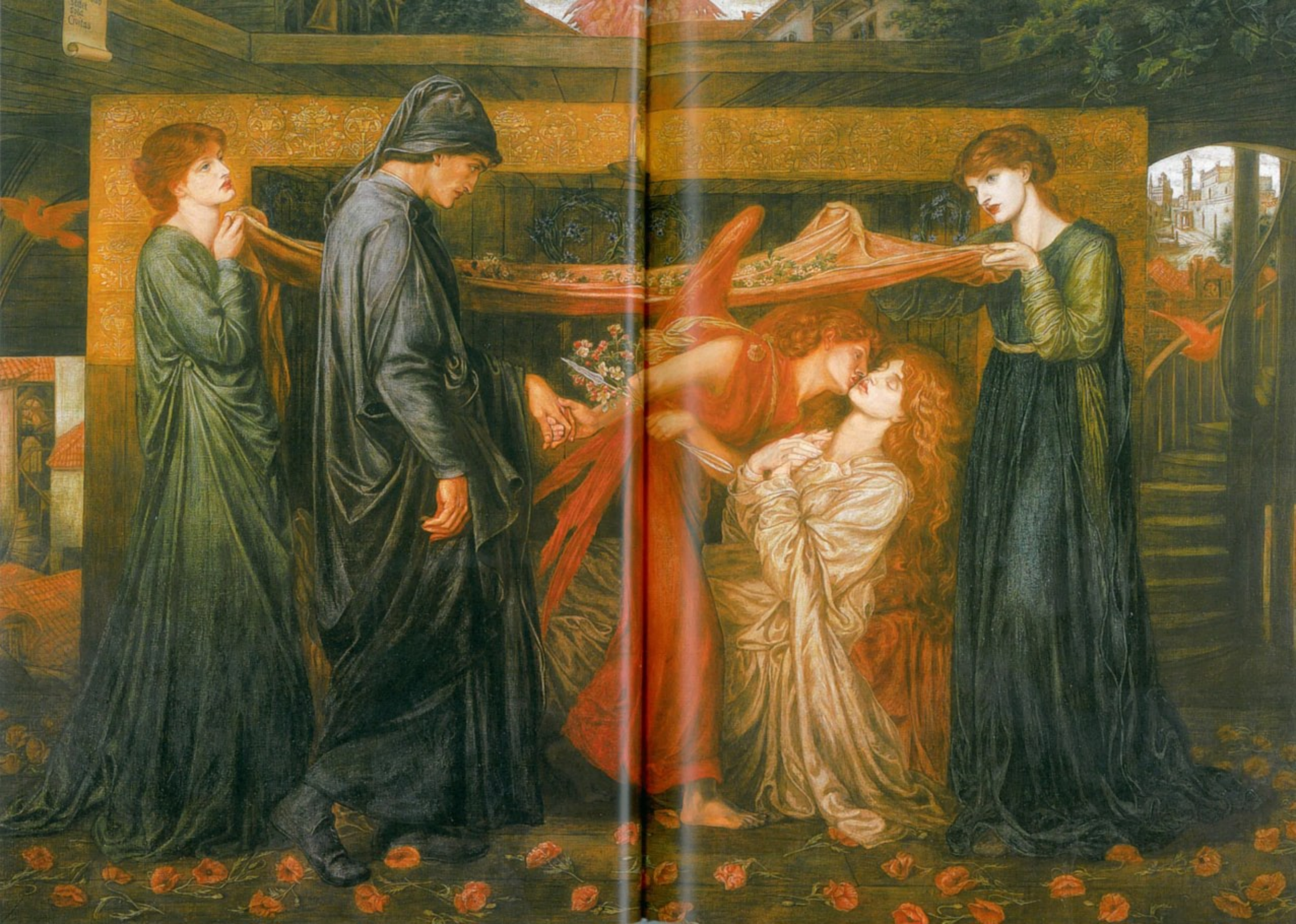
Femeia-înger
Lapo Gianni (sec. XIII)
Chip îngeresc
Chip îngeresc
venit din cer să-ți răspândești spre mine
puterea și-ntreaga ta virtute,
sălaș regesc își are în tine
marele zeu al iubirii.
Un spiriduș în inima ta s-a trezit
prin ochii tăi tiptil s-a strecurat
și m-a rănit,
când ți-am privit chipul plin de iubire;
mândru și sprinten ajuns-a la ochii mei,
când inimă și suflet îmi zăceau
adormite;
atunci mă părăsiră buimăcite,
în fața acelei preafrumoase forțe
și-n fața acelei lovituri cumplite,
și au crezut atunci că aceea-i Moartea,
venită să își ia la sine partea.
Apoi, când sufletu-mi și-a revenit,
strigat-a către inimă: „Ai murit?
Că nu te simt deloc la locul tău!"
Iar inima, rămasă fără vlagă,
și fără mângâiere și pribeagă,
tremurând toată, că-abia putea vorbi,
răspunse: „Oh, suflete, dacă m-ai sprijini
să pot s-ajung în lăcașul minții înapoi!"
Și astfel împreună s-au întors
în trupul în care fuseseră sortite.
Buzele îmi erau încremenite
căci inima-mi simțeam nemângâiată;
și-mi spuneam de fiecare dată:
„Ah, crud Amor, n-aș fi crezut nicicând
c-atât de nemilos poți fi cu mine!
Ah! Vai ce nedreptate, ce păcat
îți faci acum cu mine, eu ce-ți sunt
slujitor cinstit și devotat!
Nu-mi este de folos nici o îndurare
căci tu mă chinui fără încetare!"

Beatrice
Dante Alighieri (1265-1321)
Viața nouă, II [8]*
De nouă ori, după nașterea mea, cerul luminii
revenise prin propria-i rotire aproape
în același punct, când ochilor mei
li s-a înfățișat pentru prima dată slăvita
doamnă a cugetului meu, pe care mulți
au numit-o Beatrice, neștiindu-i alt nume.
Ea zăbovise în viața asta atâta cât cerul înstelat
se rotise înspre răsărit cu a douăsprezecea
parte a unui grad; astfel încât mi s-a înfățișat
aproape la începutul celui de al nouălea an
al ei, iar eu am văzut-o aproape către
sfârșitul celui de-al nouălea al meu.
Mi-a apărut înveșmântată într-o preanobilă
culoare, roșu smerit și cuviincios,
încinsă și împodobită cum se cuvenea
vârstei ei fragede. În clipa aceea,
adevărat spun că spiritul vieții, care
sălășluiește în cel mai tainic lăcaș al inimii,
începu să tremure atât de tare, încât se vădea
cumplit până și în cele mai mici vinișoare;
și, tremurând, rosti aceste cuvinte: *Ecce deus
fortior me, qui veniens dominabitur mihi.*

Dante cu Beatrice în Paradis,
Cod. marc. it. IX, 276
sec. XIV,
Veneția,
Biblioteca Nazionale
Marciana

Pe paginile următoare:
Dante Gabriel Rossetti,
Visul lui Dante,
1871,
Liverpool,
Walker Art Gallery

„femeie-înger" a *dulcelui stil nou* a fost sursa unor nenumărate interpretări, printre care și ideea fantezistă precum că acei poeți ar fi aparținut sectei eretice a Credincioșilor Dragostei, iar idealul feminin pe care îl propovăduiau ar fi fost doar vălul alegoric în care doreau să-și înfășoare complicatele lor concepții filosofice și mistice. Dar nu e cazul să urmăm calea acestor aventuri interpretative pentru a ne da seama că la Dante femeia-înger nu e în nici un caz obiectul unei dorințe reprimate sau prelungite la nesfârșit, ci reprezintă calea mântuirii, a înălțării către Dumnezeu; ea nu mai e prilej de greșeală, de păcat, de trădare, ci e însuși drumul către o spiritualitate mai înaltă.



În acest spirit trebuie urmărită metamorfoza **Beatricei** lui Dante, care în *Viața nouă* e încă privită ca obiect al pasiunii amoroase, oricât de castă ar fi fost aceasta, și de aceea prin moartea sa îl aruncă pe poet într-o stare de disperare. În *Divina Comedie* devine numai acea unică făptură care îi poate îngădui lui Dante să ajungă la suprema contemplare a lui Dumnezeu.
Dante nu încetează, firește, să-i laude Frumusețea, dar această **Frumusețe spiritualizată** capătă tot mai multe accente paradisiace, suprapunându-se încet-încet peste Frumusețea cetelor de îngeri.
Idealul „femeii-înger" creat de *dulcele stil nou* va fi reluat în zorii erei decadente (v. cap. XIII), însă într-o atmosferă de religiozitate ambiguă, mistic carnală și carnal mistică, de către **poeții prerafaeliți** care vor plăsmui (și vor zugrăvi) creaturi dantești diafane și spiritualizate, reinterpretate însă prin filtrul unei senzualități morbide, în și mai mare măsură râvnite trupește după ce slava cerească sau moartea le-a răpit din spațiul dureroasei și istovitoarei pulsații erotice a iubirii.

În clipa aceea, spiritul animal care sălășluiește în lăcașul de sus, unde toate spiritele senzitive își aduc percepțiile, începu să se minuneze foarte și, adresându-se anume spiritelor văzului, rosti aceste cuvinte: *Apparuit iam beatitudo vostra.* În clipa aceea, spiritul natural, care sălășluiește în partea unde se distribuie hrana noastră, începu să plângă și plângând rosti aceste cuvinte: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps.*
De atunci înainte pot spune că Amor mi-a stăpânit sufletul care curând s-a însoțit cu el și a început să dobândească față de mine atâta cutezanță și stăpânire datorită puterii pe care i-o dădea imaginația mea, încât eram nevoit să-i împlinesc întru totul dorințele. El îmi poruncea deseori să caut s-o văd pe această făptură îngerească; drept care, în copilărie am căutat-o adesea, aflându-i purtări atât de nobile și vrednice de laudă încât fără îndoială se putea spune despre ea acea vorbă a poetului Homer: „Nu părea fiică de muritor, ci de zeu". Și cu toate că imaginea ei, care mă însoțea pururi, dovedea pornirea lui Amor de a mă domina, avea totuși o virtute atât de nobilă, încât n-a îngăduit niciodată ca Amor să mă stăpânească fără îndrumarea credincioasă a rațiunii, în lucrurile în care era de folos a da ascultare unei asemenea îndrumări. Dar cum, zăbovind asupra pasiunilor și faptelor unei vârste atât de fragede, par a spune povești, le voi lăsa deoparte; și trecând peste multe lucruri ce s-ar putea alege din cartea de unde izvorăsc acestea, mă voi opri la acele cuvinte care stau scrise în memoria mea în alte capitole mai importante.

Atât de pură
Dante Alighieri (1265-1321)
Viața nouă, XXVI [9]*

Atât de pură și de dulce-mi pare
iubita mea când dă binețe-n cale,
că graiul însuși ți se frânge moale
și ochii nu cutează s-o măsoare.

Simțind în jur și laudă, și mirare,
smerită-și poartă darurile sale
și parcă ceru-a pogorât-o-agale,
minune lumii noastre trecătoare.

Când o zărești, privirea ei senină
în suflete strecoară-o fericire
netălmăcită celui ce n-o-ncearcă,

Iar de pe gura ei adie parcă
suav o boare plină de iubire
ce tainic spune inimii – „Suspină".

Frumusețea spiritualizată
Dante Alighieri (1265-1321)
Paradisul, XXIII, vv. 1-34 [10]*
Ca pasărea-n frunzișul îndrăgit,
ce noaptea-n cuib, când umbrele se lasă,
se-ntoarce lângă pui din pribegit
și de-al lor chip și gingaș trup setoasă,
și dornică să le găsească hrana,
și de-orice trudă-n sinea ei voioasă,
se scoală-n zori și de pe-un ram, sărmana,
cu dor neostoit în zări așteaptă
să scalde-n raze soarele poiana,
la fel stă doamna lângă mine dreaptă,
cu ochii țintă către partea-n care
domol pe boltă soarele se-ndreaptă:

Școala de la Fontainbleau,
Gabrielle d'Estrées cu una dintre surori,
cca 1595,
Paris,
Musée du Louvre

încât, văzând c-așteaptă cu-ncordare,
făcui ca omul ce dorind în gând
își află-ntru nădejde alinare.
Ci scurt răstimp se scurse până când
(zic scurt între-așteptare și vedere)
se-aprinse ceru-n zări strălucinând.
Și zise doamna: „Iată-n scânteiere
Izbânda lui Hristos în cer și roada
Culeasă colindând aceste sfere!"
Obrazul ei sclipea precum zăpada
și-atare ochii-n zâmbet și lumină,
că nu mă-ncumet să le-astern făgada.
Cum vezi sclipind în nopți cu lună plină
pe doamna bolții între-a ei surate,
ce pretutindeni salba lor și-alină,
la fel văzui mii de lumini curate,
și ca și-al nostru, cu-ale noastre stele
un singur soare le-aprindea pe toate;
iar prin lumina ce țâșnea din ele
răzbea esența luminoasă-ntreagă,
văz și puteri curmând privirii mele.
O, Beatrice, călăuză dragă!

Prerafaeliți
Dante Gabriel Rossetti
Sybilla Palmifera, cca 1860
Sub arcul Vieții, unde-o străjuiau
Moartea, Misterul, Groaza și Iubirea
văzut-am Frumusețea pe tron; deși privirea
tăioasă îi e, vreau totuși să i-o beau.
Ai ei sunt ochii care, sus, jos, pe cer, pe mare
i-aruncă asupra ta și după o aceeași lege,
de cer, mare, femeie poate lesne să lege
pe cel ce să-i slujească are chemare.
Aceasta-i Doamna Frumusețe; spre-a ei onoare
vocea și mâna îi dedici; prea bine îi știi
pletele-n vânt și rochia foșnitoare,
când o urmezi cu pasul, cu-adâncul inimii,
cu-atâta râvnă și cu atâta dor,
atâtea zile-n șir în al tău zbor!

Capitolul VII

Frumusețea magică între secolele XV și XVI

1. Frumusețea între invenție și imitație a naturii

În secolul XV, sub influența unor factori distincți, dar convergenți – descoperirea reprezentării în perspectivă în Italia, răspândirea unor noi tehnici picturale în Flandra, înrâurirea neoplatonismului asupra artelor liberale, climatul de misticism propovăduit de Savonarola – Frumusețea este concepută într-o dublă perspectivă, ceea ce pentru noi, modernii, pare un fapt contradictoriu, dar pentru oamenii acelor timpuri părea să aibă coerență. Frumusețea este înțeleasă fie ca imitație a naturii făcută conform unor reguli științific probate, fie ca viziune la un grad de desăvârșire supranaturală, imperceptibilă ochiului, întrucât este neîmplinită în întregime în lumea pământeană.

Sandro Botticelli,
Madona și îmnul de slavă „Magnificat”,
cca 1482,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pe pagina alăturată:
Bartolomeo Veneto,
Flora,
cca 1507-1510
Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut

Francesco Melzi,
Flora,
1493-1570,
Sankt Petersburg,
Ermitaj

Pe pagina alăturată:
Leonardo da Vinci,
Fecioara între stânci,
cca 1482,
Paris,
Musée du Louvre

Cunoașterea lumii vizibile devine un mijloc pentru cunoașterea unei realități de dincolo de simțuri, orânduită după reguli coerente din punct de vedere logic. Artistul – fără ca acest lucru să pară contradictoriu – este în mod simultan și *creator* de noutate, și *imitator* al naturii. Așa cum afirmă cu claritate Leonardo da Vinci, imitația înseamnă, pe de o parte, studiu și inventivitate ce rămâne fidelă naturii, căci repropune integrarea fiecărei figuri în elementul natural, iar pe de altă parte ea este o activitate care necesită și inovație tehnică (cum ar fi acea calitate foarte fină de clarobscur folosit de Leonardo, celebrul *sfumato*, prin care Frumusețea chipurilor feminine devine mai enigmatică), și nu doar o pasivă repetare a formelor.

Puterea pictorului
Leonardo da Vinci
Tratat despre pictură, VI, 1498
Pictorul este stăpânul tuturor lucrurilor care-i pot trece prin minte unui om; de aceea, dacă el are poftă să vadă frumuseți care să-l încânte, stă în puterea lui de a le crea, iar dacă vrea să vadă lucruri monstruoase care înfricoșează, sau caraghioase și de tot hazul, sau cu adevărat înduioșătoare, el este deplinul lor stăpân și făuritor. Iar dacă vrea să înfățișeze meleaguri pustii, locuri umbroase sau răcoroase în vreme caldă, el le va înfățișa, și tot așa va putea face și cu ținuturile calde în vreme rece. Același lucru dacă vrea să zugrăvească văi, sau dacă dincolo de piscurile munților vrea să deschidă un șes amplu sau să facă să se zărească linia de orizont a mării: el este stăpânul a toate. La fel și dacă din văile adânci vrea să se vadă munții înalți, sau dacă de pe munții cei înalți vrea să se vadă văile adânci sau țărmurile. Tot ce există în univers ca esență, prezență sau închipuire este în puterea mai întâi a minții lui, apoi a mâinilor lui, iar toate acele lucruri sunt atât de desăvârșite, încât la fel de repede, la o singură privire, ele dau naștere unei armonii bine proporționate ca a lucrurilor ce existau deja.

2. Simulacrul

Realitatea imită natura fără a-i fi însă o oglindă fidelă și redă și în cele mai mici amănunte (*ex ungue leonem*, spune Vasari) Frumusețea întregului. O atare înnobilare a ideii de simulacru nu ar fi fost cu putință fără aportul unor noutăți de extremă importanță apărute în tehnica picturală și arhitectonică: desăvârșirea metodelor de reprezentare în perspectivă realizată de Brunelleschi și răspândirea picturii în ulei în aria flamandă. Folosirea perspectivei în pictură implică în fond suprapunerea dintre invenție și imitație: realitatea este reprodusă cu precizie, dar în același timp conform punctului de vedere al celui care studiază, care într-un fel „adaugă" exactității obiectului Frumusețea contemplată de către subiect.

Domenico Ghirlandaio, *Portret de tânără*, cca 1485, Lisabona, Museo Caloyste Gulbenkian

Invenție și imitație
Leon Battista Alberti
Despre pictură, 1435

Vreau ca tinerii [...] să învețe bine să deseneze contururile suprafețelor, și acest lucru să-l exerseze printre primele lucruri în pictură; apoi să învețe cum se obține o bună alăturare a suprafețelor; apoi să învețe forma distinctă a fiecărui braț sau picior și să țină minte fiecare diferență, oricât de mică, dintre părțile acestora. Iar diferențele dintre alcătuirile diverselor părți ale corpului sunt nu puține și foarte clare. Te uiți cum e nasul proeminent și coroiat la unul; altul are nările ca la maimuță, îndreptate în sus și larg deschise; altul are buzele groase, atârnând în jos; altul, dimpotrivă, are niște buzișoare subțiri, subțiri. Și tot așa pictorul trebuie să examineze cu atenție fiecare detaliu al trupului, fiind cel care cântărește aceste diferențe. Și să bage de seamă că formele corpului la copil sunt toate rotunjoare și delicate, de parcă ar fi strunjite, iar la vârstă mai mare sunt aspre și colțuroase. Astfel, toate aceste lucruri pictorul le va învăța de la natură și în sinea lui va cântări cu multă luare-aminte cum e alcătuită fiecare parte, iar în toată această cercetare și lucrare treaz să fie la ochi și la minte. Va fi atent la cum cad poalele veșmintelor când ești așezat; sau cât de grațios atârnă picioarele unuia care șade pe ceva înalt; va băga de seamă cât de dreaptă e ținuta corpului la unii; și așa nu va rămâne nici o părticică pe care să n-o cunoască după scop și dimensiuni. Și se va strădui ca pornind de la toate aceste părți să obțină nu numai o imagine asemănătoare, ci să le adauge Frumusețe, căci în pictură Frumusețea este nu numai bine venită, dar și cerută. Demetrius, pictorul din vechime, nu a avut parte de laude prea mari pentru că a fost mai mult preocupat să zugrăvească lucruri asemănătoare celor naturale, decât lucruri frumoase. De aceea este bine ca de la fiecare trup frumos să se aleagă partea cea mai apreciată. Iar pentru învățarea a ceea ce este frumos e nevoie de mult studiu și multă muncă. Orice lucru bine făcut e și dificil, căci nu într-un singur corp se găsesc toate frumusețile, ci acestea sunt rare și împrăștiate ici și colo, și pentru a cerceta și a învăța acest lucru trebuie multă osteneală. Se va întâmpla ca și cu acela care tinde să prindă lucrurile mari și care cu ușurință le va prinde și pe cele mărunte; căci nu se află lucru atât de greu pe lume pe care studiul și râvna să nu-l poată birui.

Cosmè Tura,
Primăvara,
1463,
Londra,
National Gallery

Pe pagina alăturată:
Jan Van Eyck
Fecioara cancelarului Rolin,
cca 1435,
Paris,
Musée du Louvre

Tabloul este, după Leon Battista Alberti, o fereastră deschisă, înăuntrul căreia spațiul reprezentat prin tehnica perspectivei își multiplică planurile; spațiul nu mai este ordonat în mod empiric, ci organizat printr-o succesiune de „fundaluri" riguros integrate, umplute de lumină și culoare. Între timp, în Flandra se răspândește tehnica (după câte se pare cunoscută deja în Evul Mediu) picturii în ulei, care-și găsește un maxim rafinament în opera lui Jan Van Eyck. Culoarea tratată cu ulei conferă luminii un efect magic și învăluitor asupra figurilor, care par cufundate într-o luminozitate aproape supranaturală, așa cum se va petrece, deși cu o altă finalitate, în lucrările perioadei ferrareze ale lui Cosmè Tura.

3. Frumusețea de dincolo de simțuri

În procesul de reabilitare a concepției despre Frumusețe ca imitație a naturii, idee cu care Platon nu era de acord, un rol hotărâtor l-a avut mișcarea neoplatonică promovată la Florența de Marsilio Ficino. Acesta, în cadrul unei viziuni cvasimistice despre un Tot orânduit în sfere armonice și gradate, își propune un triplu țel: să răspândească și să facă să redevină actuală înțelepciunea antică; să coordoneze multiplele aspecte, aparent discordante, ale acesteia în interiorul unui sistem simbolic coerent și inteligibil; să pună în valoare armonizarea acestui sistem cu simbolismul creștin. Frumusețea capătă astfel o înaltă valoare simbolică, iar aceasta se contrapune concepției despre Frumusețe ca proporție și armonie. Nu Frumusețea părților, ci Frumusețea de dincolo de simțuri ce poate fi admirată *înăuntrul* Frumuseții sensibile (chiar dacă îi este superioară) constituie adevărata natură a Frumuseții. Frumusețea divină își pune amprenta nu numai asupra ființei umane, ci și asupra naturii.

Sandro Botticelli,
Alegoria Primăverii,
detaliu,
cca 1474,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Frumusețea de dincolo de simțuri
Plotin (sec. III)
Eneade, V, 8
În fond, nu există Frumusețe mai adevărată decât înțelepciunea pe care o descoperim și o îndrăgim la o ființă umană căreia, dacă nu luăm seamă la înfățișarea ori la chipul său care poate fi chiar și hâd, încercăm să-i deslușim Frumusețea lăuntrică. Dar dacă aceasta nu te mișcă într-atât încât să poți cu adevărat considera frumos un astfel de om, nici dacă vei privi înlăuntrul tău nu te vei percepe ca pe ceva frumos. Procedând așa, în van o vei căuta, căci ai căuta-o într-un lucru urât și lipsit de puritate. De aceea aceste dialoguri ale noastre nu sunt adresate tuturor; dar dacă și tu te-ai vedea frumos, să-ți amintești de toate astea.

Strălucirea binelui suprem
Marsilio Ficino
Theologia platonica, XIV, 1, 1482
Strălucirea binelui suprem scapără în toate câte sunt, iar acolo unde scânteierile lui sunt nespus de frumoase, pe cel care privește acel lucru îl va încuraja, pe cel care cercetează acel lucru îl va înaripa, pe cel care se apropie de acel lucru îl va răpi întru totul, silindu-l să venereze o astfel de strălucire mai mult decât orice altceva, așa cum se venerează o divinitate, și în cele din urmă să nu-și mai dorească nimic pe pământ decât ca, despuindu-se de firea sa de până atunci, el însuși să devină doar strălucire. Și toate acestea rezultă limpede din faptul că omul nu e niciodată mulțumit la vederea sau în vecinătatea unei persoane îndrăgite și adesea exclamă: „Aceasta are ceva înlăuntrul său care mă arde, iar eu nu mai pricep ce vreau!" De unde rezultă clar că sufletul îi este aprins de acea flacără divină care strălucește în omul frumos ca răsfrântă într-o oglindă, și că, prins pe căi necunoscute ca în mreje, simte că este tras în sus pentru a se face una cu Dumnezeu. Dar Dumnezeu ar fi atunci, dacă pot spune așa, un despot nemilos dacă ne-ar împinge să încercăm să atingem lucruri pe care noi nu le-am putea nicicând obține. Drept care trebuie să spunem că ne împinge cu adevărat să-L căutăm pe El, și anume prin gestul de a aprinde prin scânteierile Lui dorința umană.

Francesco del Cossa,
Aprilie,
Salonul lunilor anului,
1469,
Ferrara,
Palazzo Schifanoia

De aici și caracterul magic pe care Frumusețea naturală îl capătă atât la filosofi precum Pico della Mirandola și Giordano Bruno, cât și în pictura școlii din Ferrara. Nu întâmplător la acești autori alchimia ermetică, dar și fiziognomonia sunt prezente mai mult sau mai puțin fățiș ca o cheie de înțelegere a naturii, în interiorul unei corespondențe de ordin mai general dintre macrocosmos și microcosmos. Acesta este și punctul de pornire al unei ample serii de tratate despre dragoste, în care Frumuseții i se atribuie aceeași demnitate și autonomie ca și Binelui și Înțelepciunii.
Aceste scrieri ajung cu repeziciune prin atelierele pictorilor care, datorită creșterii numărului de comenzi, se eliberează treptat de obligațiile foarte rigide pe care le impunea apartenența lor la anumite bresle, și în special la aceea care prevedea *non* imitația naturii. Încălcarea acestei reguli este de acum tolerată. În mediul literar, moda tratatelor ia amploare grație lui Pietro Bembo și Baldassare Castiglione și se îndreaptă către o folosire relativ liberă a simbolisticii lumii clasice. La baza acestei tendințe se află intenția lui Marsilio Ficino de a aplica mitologiei greco-latine canoanele exegezei biblice și o oarecare autonomie față de autoritatea anticilor (care, după Pico, trebuie imitați mai degrabă pentru stilul general, și nu pentru formele lor concrete). Aici trebuie căutate rădăcinile uriașei complexități simbolice a culturii acelor timpuri, concretizate uneori în imagini de o mare senzualitate, cum ar fi scrierea fantastică *Hypnerotomachia Poliphili* sau Venerele lui Tițian și Giorgione, care caracterizează iconografia venețiană.

Petrus Christus,
Portret de tânără,
1460-1470,
Berlin,
Gemäldegalerie

Chipul tău dumnezeiesc
Francesco Colonna
Hypnerotomachia Poliphili, XII, 1499 [11]*
Chipul tău dumnezeiesc l-ai lăsat în această
preanobilă făptură; până și Zeus ar fi dorit
s-o contemple, și dintre toate fetișcanele
din Agrigento și din lumea întreagă,
pentru desăvârșirea ei, pentru deplina
armonie a alcătuirii sale, pe ea, preamărita
și cea fără pereche, ar fi trebuit s-o aleagă.
Preafrumoasa nimfă din cer pogorâtă veni
atunci spre mine cu multă voioșie,
și întreaga ei splendoare, pe care până atunci
n-am putut-o privi decât de departe, am
putut-o în fine admira de aproape
și am rămas uluit și înmărmurit.
De îndată m-am pierdut cu firea privindu-i
părțile mai ascunse ale trupului, care
mi-au trezit și amintirile, și inima amorțită;
și am văzut atunci săgețile ascuțite ale lui
Amor și tolba prea plină cu care mă aștepta
și care-și cunoșteau deja ținta. Am simțit-o
atunci în mine pe cea din anii tinereții mele,
și alături de care am cunoscut caldele
îmbrățișări ale dragostei dintâi. Și am mai
simțit cum inima începe să-mi bată cu putere
în piept ca o tobă dogită. Înfățișarea ei atât
de grațioasă mă învăluia, și totuși, poate
cozile-i bălăioare, poate buclele de pe frunte,
răsucite și jucăușe, mă făcură să mă gândesc
la preaiubita mea Polia cea cu cosițe de aur,
pentru care dragostea mea de dinafara acelor
flăcări pătimașe care atunci mă înconjurau
nu s-ar fi putut vreodată stinge, nici urâți.
De aceea și împrejurarea, și locurile
neobișnuite și necunoscute în care-și aveau
adăpost acele nimfe mă făcură să șovăi,
plin de îndoieli. Dar ea mi se înfățișă ținând
în mâna stângă o făclie strălucitoare.
Cu o mișcare sigură o ridică deasupra capului;
brațul său era mai alb decât cel al lui Pelope
și pe el se vedeau grațioase nervurile venelor,
ca niște urme ușoare pe papir. Și ținându-mă
cuviincios de brațul stâng, își întoarse către
mine fruntea minunată, gura-i surâzătoare
și înmiresmată, obrajii cu gropițe, și cu glas
duios și blând îmi spuse: „O, Poliphilo, vino
cu mine, umblă fără teamă și nu te îndoi".

4. Venerele

Tocmai asupra imaginii Venerei se concentrează simbolismul neoplatonic; aceasta își găsește rădăcinile în reinterpretarea mitologiei oferită de Marsilio Ficino: să ne gândim la „Venerele gemene" din *Banchetul* ce reprezintă două trepte ale Dragostei, în aceeași măsură „demne de cinste și de laudă". La aceste Venere gemene face referire Tițian în lucrarea sa *Amorul sacru și Amorul profan* pentru a o simboliza pe Venera celestă și pe Venera pământească, două manifestări distincte ale unui unic ideal de Frumusețe (între care Pico della Mirandola va introduce, într-o poziție de mijloc, o a doua Veneră celestă).
Botticelli însă, spiritualmente apropiat de Savonarola (pentru acesta din urmă Frumusețea nefiind o calitate ce s-ar desprinde din proporția dintre părți, ci acel ceva care este cu atât mai luminos, cu cât se apropie mai mult de Frumusețea divină), o așază pe *Venus Genitrix* în centrul unei duble alegorii: cea a *Primăverii* și cea a *Nașterii lui Venus*.

Giovanni Bellini,
Copilă în baie,
1478,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pe pagina alăturată:
Giorgione,
Venera dormind,
1509,
Dresda,
Gemäldegalerie

Tițian,
Venera din Urbino,
1538,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Tițian,
Amorul sacru și Amorul profan,
1514,
Roma,
Galleria Borghese

Capitolul VIII

Nobilele doamne și eroii

Pentru un pictor, a reprezenta Frumusețea unui trup înseamnă a face față unor cerințe atât de ordin teoretic – Ce este Frumusețea? În ce condiții avem acces la cunoașterea ei? –, cât și practic – După ce canoane, după care gusturi și uzanțe sociale se poate numi „frumos" un corp? Cum se schimbă imaginea Frumuseții în timp și cum se schimbă ea în raport cu bărbatul și femeia?

1. Nobilele doamne...

Pe pagina alăturată: Leonardo da Vinci, *Portretul Ceciliei Gallerani*, 1485-1490, Cracovia, Czartorysky Museum

Dacă purcedem la comparația mai multor Venere, ne putem da seama că în jurul trupului feminin care ni se înfățișează nud se țese o întreagă poveste, cât se poate de întortocheată.
Venera lui Baldung-Grien, cu carnația ei albă și senzuală pusă în valoare de fundalul întunecos, face o evidentă aluzie la o Frumusețe fizică și materială, redată încă și mai realist prin imperfecțiunea formelor (prin raportare la canoanele clasice). Chiar dacă Moartea o pândește de la spate, această Veneră vestește apariția acelei femei renascentiste care știe să-și îngrijească și să-și arate fără reticențe trupul. Alunecoase și indescifrabile sunt în schimb chipurile feminine ale lui Leonardo: se poate vedea cu ușurință acest lucru în *Doamna cu hermelina* în care rămâne voit ambiguu simbolismul degetelor sale, nefiresc de lungi, care mângâie animalul. Și nu pare întâmplător faptul că, tocmai într-un portret de femeie, Leonardo optează pentru libertatea proporțiilor și verosimilitudinea animalului; caracterul evaziv și încifrat al firii feminine, care se va exprima prin conceptul de „grație", trimite și la o problemă de ordin teoretic, tipic (dar nu exclusiv) manieristă, și anume cea legată de condițiile necesare construcției imaginii în interiorul unui spațiu.

Hans Baldung Grien,
Cele trei vârste ale femeii și moartea,
1510,
Viena,
Kunsthistorisches Museum

Pe pagina alăturată:
Tițian,
Flora,
1515-1517,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Correggio,
Danae,
1530-1531,
Roma,
Galleria Borghese

Pe pagina alăturată:
Giorgione,
Furtuna,
1507,
Veneția,
Galleria dell'Accademia

Femeia din Renaștere recurge la arta cosmeticii și își dedică o parte importantă din timp îngrijirii părului (acest lucru devenind un meșteșug foarte rafinat la Veneția), vopsindu-l adesea într-un blond cu reflexe roșiatice. Întregul său trup este parcă făcut pentru a fi pus în valoare de giuvaierurile meșterilor aurari, care sunt la rândul lor obiecte făurite după canoanele armoniei, proporției și artei decorative. Pentru femeia nobilă a acelei epoci, Renașterea e o perioadă activă și plină de inițiativă: în viața de curte ea dictează cum să fie moda, se adaptează luxului copleșitor ce trebuie să domnească peste tot, dar nu uită să-și cultive și mintea,

Domenichino,
Vânătoarea Dianei,
detaliu,
1616-1617,
Roma,
Galleria Borghese

Diego Velázquez,
Veneră în oglindă,
1650,
Londra,
National Gallery

implicându-se direct în lumea artelor, rafinându-și capacitățile discursive, filosofice, polemice.

Mai târziu, trupul gol al femeii, care va fi etalat public, își va găsi pandantul în expresia personalizată, intensă, aproape egoistă a chipurilor, greu de descifrat din punct de vedere psihologic și uneori voit misterioasă: iată în acest sens *Venera din Urbino* a lui Tițian (v. cap. VII) sau femeia din *Furtuna* lui Giorgione. Venera lui Velázquez este înfățișată cu spatele la privitor, iar chipul i-l zărim numai reflectat în oglindă. Caracterul artificial al spațiului și natura alunecoasă a Frumuseții feminine le vom mai întâlni, peste secole, la femeile pictate de Fragonard, în care trăsătura onirică a Frumuseții prevestește extrema libertate a picturii moderne; iar dacă nu există restricții obiective în întruchiparea Frumuseții, atunci de ce să nu amplasezi un nud în mijlocul unei banale scene burgheze reprezentând o ieșire la iarbă verde?

Jean Honoré Fragonard,
Fără cămașă,
1760,
Paris,
Musée du Louvre

Pe pagina alăturată:
Edouard Manet,
Mic dejun pe iarbă,
detaliu,
1863,
Paris,
Musée d'Orsay

2 ...și eroii

Dar și reprezentarea trupului bărbătesc se confruntă cu probleme de acest tip, confirmându-le în mare măsură. Bărbatul Renașterii se pune pe sine în centrul universului și adoră să fie înfățișat în întreaga sa putere vanitoasă și nu lipsită de o anumită duritate: Piero della Francesca zugrăvește pe chipul lui Federico de Montefeltro expresia unui bărbat care știe foarte bine ceea ce vrea.
Formele corpului nu maschează nici forța, nici pecetea plăcerii: bărbatul stăpânitor, fie gras și îndesat, fie musculos, poartă cu ostentație însemnele puterii pe care o exercită. Firește că nu sunt trași prin inel nici Ludovico Sforza, zis Maurul, nici Alessandro Borgia (care se bucură de faima de a fi fost foarte râvnit de femeile vremurilor sale), nici Lorenzo de Medici, zis Magnificul, nici Henric al VIII-lea. Iar pe când François I al Franței, în portretul făcut de Jean Clouet, își ascunde sub veșminte bogate subțirimea siluetei, ieșită din modă, amanta lui, Ferronière, pictată de Leonardo, îmbogățește galeria privirilor feminine de nepătruns și alunecoase.

Hans Holbein cel Tânăr,
Henric al VIII-lea,
1540,
Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Antica

Agnolo Bronzino,
Lorenzo de Medici
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pe pagina alăturată:
Piero della Francesca,
Portretul lui Federico da Montefeltro,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pe pagina alăturată:
Jean Clouet,
Portretul lui François I,
1525-1530,
Paris,
Musée du Louvre

Leonardo da Vinci,
Frumoasa Ferronière,
1490-1495,
Paris,
Musée du Louvre

Pe pagina alăturată:
Pieter Bruegel cel Tânăr,
Ospățul de nuntă,
detaliu,
1568,
Gand,
Museum voor Schone Kunsten

Andrea Verrocchio,
Monumentul închinat lui Bartolomeo Colleoni,
1479-1488,
Veneția,
Piațeta Sf. Ioan și Pavel

Caravaggio,
Convertirea Sf. Pavel,
1601,
Roma,
Biserica Santa Maria del Popolo

În timp ce teoria estetică se avântă cu constanță în propagarea regulilor proporției și simetriei corpului, oamenii puternici ai vremii reprezintă o încălcare vie a acestor legi, iar portretul masculin exaltă la rândul său eliberarea pictorului de canoanele clasice.
Să luăm, de pildă, statuia lui Verrocchio înfățișându-l pe Bartolomeo Colleoni: cu un fizic impunător, cu o expresie rece și sigură pe sine, condotierul este reprezentat ținându-se ferm în șaua armăsarului său; e un omagiu adus iconografiei clasice, în care bărbatul apare mereu ca stăpân absolut peste cai, câini, șoimi (sau lei, ca în numeroasele picturi înfățișându-l pe Sf. Ieronim); chipul femeii însă este însoțit de o mai mare varietate de animale (de la iepure, ca în *Madonă cu iepure* a lui Tițian, la hermelină; de la sticlete, la câine de companie, ca în *Las meninas* de Velázquez) care fac aluzie fie la docilitatea femeii, fie la ambiguitatea sa de nepătruns.
Cu toate acestea, când pictura se eliberează de supunerea sa de până atunci față de canonul iconografiei clasice, personajele masculine pot fi cu brutalitate aruncate jos din șaua calului, căpătând trăsături realiste, dacă nu de-a dreptul grosolane, ca în lucrarea lui Caravaggio ce-l reprezintă pe Sf. Pavel. În Bruegel, un alt mare pictor al trupului sărac al omului de rând, a cărui Frumusețe fizică este înăbușită de asprimea vieții materiale, animale își pierd însă orice valență simbolică, întrupând doar personajele proverbelor populare ale câmpiei flamande.

3. Frumusețea practică...

În acest peisaj se inserează evenimentele istorice pe care le aduce Reforma și, în linii mai generale, schimbarea profundă de uzanțe și obiceiuri dintre secolele XVI și XVII. Asistăm la o transformare progresivă a imaginii feminine: femeia îmbracă alte veșminte și devine casnică, educatoare, administratoare. De la triumfătoarea Frumusețe senzuală se trece bunăoară la chipul dur al lui Jane Seymour, a treia soție a lui Henric al VIII-lea. În portrete, ea are expresia unei jupânese dornice să știe tot ce mișcă în casa ei, cu buzele strânse, lipsită de orice încărcătură pasională. Același lucru se poate spune și despre unele personaje feminine din pânzele lui Dürer.

Johannes Vermeer, *Lăptăreasa*, 1658-1660, Amsterdam, Rijksmuseum

Pe pagina alăturată: Hans Holbein cel Tânăr, *Portretul lui Jane Seymour*, 1536, Haga, Mauritshuis

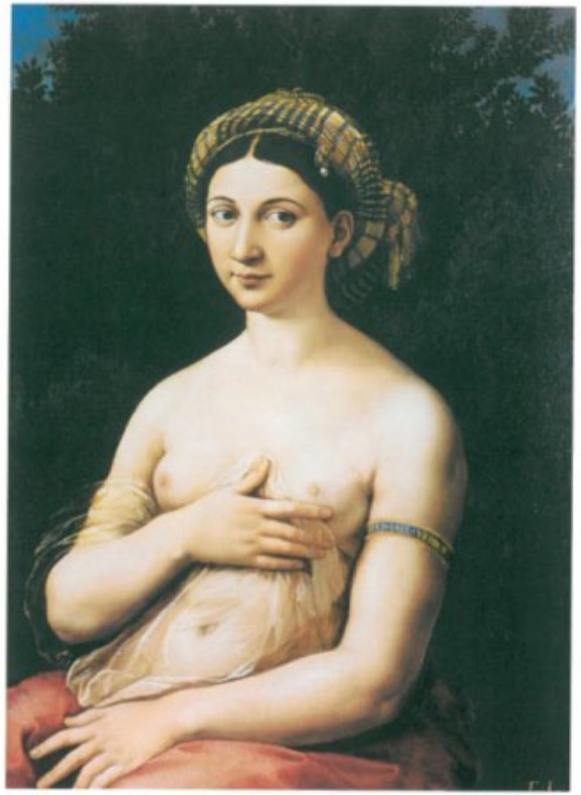
Jan Steen,
Cantina copiilor,
cca 1660,
Berlin,
Staatliche Museen

De altfel, tocmai în Flandra olandeză, supusă unei duble tensiuni, cea a rigidei morale calviniste și cea a vieții burgheze laice și emancipate, își fac apariția noile tipuri umane, în care Frumusețea se împletește cu utilul și practicul. Chiar și în vorbirea populară *Schoon* exprimă atât „Frumusețea" (unui peisaj sau a unui cer înstelat), cât și „curățenia" concretă (a unei case sau a unei unelte). Pe emblemele lui Cats, concepute într-un spirit cât se poate de practic și cotidian, sau în interioarele din picturile lui Steen, în care încăperea unui spațiu domestic nu se deosebește cu nimic de încăperea unui han, se observă foarte bine cum o cultură întemeiată pe „disconfortul abundenței" a creat o figură feminină senzuală și ispititoare care nu neglijează însă nici rolul de gospodină eficientă; în același spirit, eleganța simplă și neîmpopoțonată a hainei bărbătești este legată și de nevoia de a nu a fi îngreunată de zorzoane de prisos ce ar putea încurca mișcările celui care, să spunem, ar sări în ajutor la repararea unui dig distrus pe neașteptate.

4 ...și Frumusețea senzuală

Frumusețea olandeză este neîngrădit de practică, în timp ce Frumusețea propusă de Rubens la Curtea regelui Franței este neîngrădit de senzuală. Detașată de dramele secolului (Rubens pictează în timpul Războiului de Treizeci de ani) și de normele morale impuse de Contrareformă, figura feminină la Rubens (ca Hélène Fourment, de pildă, a doua sa soție extrem de tânără) exprimă o Frumusețe fără semnificații ascunse, bucuroasă de a exista și de a se face văzută.

Rafael,
Portret de femeie tânără,
1540-1545,
Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Antica



Paginile următoare:

Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment
ca Afrodita,
1630,
Viena, Kunsthistorisches
Museum

Peter Paul Rubens,
Autoportret cu
Isabella Brandt,
detaliu,
1609-1610,
München,
Alte Pinakothek

Pe de altă parte, *Autoportretul* pictorului, pus în poză într-o manieră ce amintește de un mare portret al lui Tițian *(Tânărul englez)*, se deosebește de modelul după care s-a inspirat prin senina siguranță ce se citește pe chipul bărbatului, care pare a dori să se comunice doar pe sine și nimic altceva, lipsit fiind de acea dimensiune intens spirituală pe care o au personajele lui Rembrandt, sau de expresia pătrunzătoare a privirii pe care o întâlnim la Tițian.

Lumea marilor curți se îndreaptă astfel spre propria-i disoluție în cadrilul dansurilor galante ce vor înflori în secolul următor; iar disoluția Frumuseții clasice în formele manierismului și barocului, cu alte cuvinte ale realismului lui Caravaggio și ale celui flamand, indică deja semnele altor forme de expresie a Frumuseții: visul, uimirea, neliniștea.

Caravaggio,
Sf. Maria Magdalena,
1606,
Roma,
Colecție particulară

O grațioasă și sacră Frumusețe
Baldesar Castiglione
Trofeul izbânzii sufletului, 1513-1518
Curteanul, IV, 59 [12]*
Se aduc deci nesfârșite laude, nu numai altor lucruri, ci lumii însăși, spunând că este frumoasă: ce cer frumos, ce loc frumos, ce mare frumoasă, ce ținuturi frumoase, ce păduri frumoase, copaci, grădini, orașe, temple, case, oștiri frumoase. Într-un cuvânt, fiecărui lucru această sfântă și fermecătoare Frumusețe îi este neprețuită podoabă; și se poate spune că binele și frumosul sunt, într-un fel, același lucru și aceasta mai cu seamă în trupurile omenești, iar pricina Frumuseții lor e de căutat, după mine, în Frumusețea sufletului care, ca părtașă a adevăratei Frumuseți dumnezeiești, înnobilează și înfrumusețează tot ceea ce atinge, și mai cu seamă atunci când trupul în care sălășluiește nu este alcătuit dintr-un aluat atât de josnic, încât ea să nu-și poată lăsa pecetea într-însul; de aceea Frumusețea este trofeu al izbânzii sufletului, atunci când dimpreună cu harul divin stăpânește materia și cu lumina ei împrăștie negurile trupului. Deci nu se poate spune că Frumusețea le face pe femei crude și îngâmfate, deși senior Morello e încredințat de aceasta; și nici nu pot fi învinuite femeile frumoase de acele dușmănii, omoruri și prăpăduri a căror pricină sunt poftele nestăvilite ale bărbaților. Nu pot tăgădui că ar fi cu neputință să existe în lumea asta și femei frumoase, lipsite de rușine; de bună seamă însă, nu frumusețea le îndeamnă a se vădi nerușinate; dimpotrivă, ea le abate de la rele, îndreptându-le pe calea deprinderilor virtuoase, tocmai prin legătura pe care Frumusețea o are cu bunătatea; dar câteodată creșterea proastă, imboldurile neîntrerupte ale îndrăgostiților, darurile, sărăcia, nădejdea, înșelăciunile, teama și mii de alte pricini biruie și statornicia femeilor frumoase și cuminți; și din aceste pricini sau altele asemănătoare se întâmplă ca și cei frumoși să ajungă ticăloși.

O Frumusețe supraomenească
Miguel de Cervantes y Saavedra,
Don Quijote de La Mancha, cartea I,
capitolul XIII, 1605-1615 [13]*
Aici Don Quijote scoase un suspin din băierile inimii și rosti:
– Eu n-aș putea spune dacă dulcea mea vrăjmașă dorește sau nu să știe lumea că îi sunt serv; tot ce știu, dacă ar fi să răspund la ceea ce sunt întrebat cu atâta cuviință, este că numele ei este Dulcinea, patria îi este Toboso, localitate din provincia La Mancha; rangul trebuie să-i fie cel puțin de principesă, de vreme ce-mi este regină și stăpână; frumusețea, supraomenească, pentru că în ea se adeveresc toate cele mai cu neputință de gândit și mai himerice atribute de Frumusețe din câte dau poeții iubitelor lor, căci cosițele-i sunt din aur, fruntea îi e o câmpie eliseană, sprâncenele i-s curcubee, ochii sori, obrajii trandafiri, buzele corali, dinții perle, gâtul alabastru și marmură pieptul, fildeș mâinile, zăpadă albimea pielii, iar părțile pe care cuviința le ascunde ochiului omenesc sunt în așa fel, pe cât gândesc și socot eu, încât numai o înțeleaptă pudoare le-ar putea cel mult cânta laude, căci a le asemui cu ceva pe lumea asta nici nu poate fi vorba.

Capitolul IX

De la grație la Frumusețea neliniștită

1. Către o Frumusețe subiectivă și multiformă

În Renaștere, un înalt grad de perfecțiune îl atinge „Marea Teorie", conform căreia Frumusețea constă în proporția dintre părți. În același timp însă, asistăm la apariția unor tendințe centrifuge care se manifestă în direcția unei Frumuseți surprinzătoare, zbuciumate. Este vorba despre o mișcare dinamică, pe care numai pentru rațiuni exemplificative le-am încadrat în categorii didactic delimitate, cum ar fi clasicismul, manierismul, barocul, rococo-ul. S-ar cuveni poate să subliniem natura fluidă a unui proces cultural care străbate atât artelele, cât și societatea, și care doar pentru scurte clipe și adesea doar în aparență se cristalizează în figuri bine determinate și clar conturate. Așa se întâmplă bunăoară ca „maniera" renascentistă să se reverse în manierism; ca progresul științelor matematice, prin care Renașterea relansase Marea Teorie, să ducă la descoperirea unor armonii mai complexe și mai neliniștitoare decât se prevăzuse; ca dăruirea

Caravaggio,
Capul Meduzei,
cca 1584,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pe pagina alăturată:
Agnolo Bronzino,
Portretul Lucreției Panciatichi,
cca 1540,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Hans Holbein cel Tânăr,
Ambasadorii,
cu anamorfoza unui
craniu
în centrul imaginii, jos,
1533,
Londra,
National Gallery

față de ideea de a ști să nu însemne împăcare sufletească, ci mâhnire și melancolie; ca evoluția cunoașterii să-l înlăture pe Om din centrul Universului, aruncându-l într-un punct periferic oarecare al Creației. Toate acestea nu trebuie să ne surprindă. Din punct de vedere social, Renașterea, prin natura forțelor ce o frământă, nu este în stare să se construiască pe un echilibru care să fie altfel decât fragil și provizoriu; imaginea Cetății Ideale, a noii Atene, este roasă din interior de factori care vor duce la catastrofa politică a Italiei și la ruina sa economică și financiară. În miezul acestui proces, nici figura artistului, nici componența socială a publicului nu se schimbă, dar și una, și cealaltă sunt de acum pătrunse de un sentiment de neliniște, cu reverberații în toate aspectele, materiale și spirituale, ale vieții. Același lucru se întâmplă și în domeniul filosofiei și al artelor. Tema **Grației**, strâns legată de cea a Frumuseții („Frumusețea nu e altceva decât acea grație ce se naște din proporția, potrivirea și armonia dintre lucruri" – scrie Bembo), deschide drumul către noi concepții despre Frumos, bazate pe subiectivism și pe grija excesivă pentru detaliu.

Grație nemaivăzută
Pietro Bembo
Rime, V, 1522
Plete de aur și de ambră pură
ce-n vânt îți flutură unduitoare,
ochi galeși, luminoși precum un soare,
ce pot preface-n zi noaptea obscură,
surâs ce-alină suferința dură,
rubine, perle, de unde-mbietoare
ies dulci cuvintele-ți mângâietoare,
mână albă de fildeș ce inima-mi fură,
cântec ce pare divină armonie,
cuget întreg la vârstă neîntregită,
grație nemaivăzută, rară, de neatins,
nespus de-naltă, nespus de cinstită,
acestea toate-n mine văpaia au aprins
și-s har pe care Cerul l-a hărăzit doar ție.

Grația
Agnolo Firenzuola (sec. XVI)
Despre Frumusețea femeilor
Adesea vedem câte un chip care, cu toate că nu este alcătuit după măsurile obișnuite ale Frumuseții, răspândește totuși acea strălucire a grației despre care vorbim (ca Modestina, de pildă, care, deși nu este cât ar trebui de mare și de proporționată, are totuși pe fețișoara ei o grație nesfârșită care place tuturor); așa cum și invers, putem întâlni o femeie cu trăsăturile feței bine desenate și proporționate, care pe drept cuvânt ar putea fi considerată frumoasă, dar care nu are însă nimic prea atrăgător, cum e de pildă sora Doamnei Ancilla. Înclinăm de aceea să credem că această strălucire s-ar naște dintr-o tainică proporție și dintr-o măsură care nu ține de cărțile astea ale noastre și pe care n-o cunoaștem, ba nici nu ne-o putem închipui; e acel „nu-știu-ce" legat de lucrurile pe care nu știm să le punem în cuvinte. Cred că e vorba despre o rază de iubire sau despre alte asemenea esențe aflate pe a cincea treaptă, care, deși toate sunt înțelepte, subtile și pline de tâlc, nu aparțin de tărâmul adevărului. Și se numește grație pentru că umple de gratitudine, adică de afecțiune, acea ființă în care strălucește această rază, făcând ca acea tainică proporție să iasă la iveală; așa cum se întâmplă de altfel și cu mulțumirile pentru binele primit, prin care cel care le aduce devine recunoscător și îndrăgit. [...] Priviți cu băgare de seamă în ochii acelei lumini care va aprinde prin ochii săi frumoși orice spirit iscoditor aflat în căutarea strălucirii grației.

Adevărata Frumusețe feminină
Baldesar Castiglione
Curteanul, I, 40, 1513-1518 [14]*
Nu vă dați seama oare că o femeie care, chiar dacă se sulemenește, o face cu atâta cumpăt și atât de ușurel încât cel care o vede stă la îndoială, întrebându-se dacă e sau nu sulemenită, are cu mult mai mult farmec decât alta, atât de boită, încât pare că poartă o mască pe față și care nu îndrăznește să râdă de teamă să nu-i crape, și rămâne toată ziua, din zori de când se îmbracă și până când se culcă, cu aceleași culori în obraz; iar apoi, peste zi, stă toată vremea nemișcată ca o statuie de piatră, arătându-și fața numai la lumina faclelor, așa cum își arată negustorii grijulii țesăturile numai în locuri întunecoase. Cu cât mai mult place o femeie, nu zic urâtă, dar care lasă să se vadă limpede că nu are nimic pe față , chiar dacă nu e atât de albă și nici atât de roșie ca altele, dar care are în schimb paloarea ei firească și uneori, fie de rușine, fie din alte neajunsuri, se îmbujorează de-o roșeață nevinovată, cu cât mai mult place zic, o femeie cu părul strâns la întâmplare, fără prea mult dichis, cu gesturi simple și firești, o femeie care nu vădește stăruință, nici osteneală în a fi frumoasă. Aceasta este farmecul firesc al nevinovăției, atât de îndrăgit de ochii și sufletele omenești, ce pururea se tem a nu fi înșelate de ceea ce-a făcut cu prea mult meșteșug și artă. Plac foarte mult la o femeie dinții frumoși, deoarece, fiind mai puțin descoperiți decât e fața și stând ascunși mai multă vreme, poți lesne să-ți închipui că pentru a-i dovedi frumoși nu le porți de grijă precum fetei; cu toate acestea însă, cel care ar râde fără rost și numai ca să și-i arate, și-ar da pe față osteneala și chinul dacă ar avea dinți frumoși, precum Egnațiu al lui Catullus. Același lucru se poate spune și despre mâini: cari, dacă sunt gingașe și frumoase, arătate fiind cu un anumit rost goale, așa cum o cere folosirea lor și nu cu gând de-a le vădi frumusețea, atâtă dorul după ele, mai cu seamă dacă sunt acoperite de mănuși; și aceasta fiindcă pare că acel care le acoperă nu ține seama și nu-i pasă dacă-s văzute ori nu și fiindcă pare a ști că le are așa frumoase din naștere și nicidecum prin grijă și dichis. Ați luat vreodată aminte la o femeie care, pe stradă, în drum spre biserică, fie în altă parte, la joacă sau în alte împrejurări, își ridică fără să vrea poala rochiei atât cât să se vadă piciorul și adeseori chiar și din gleznă o bucățică? Nu vi se pare gestul ei nespus de drăgălaș, dacă vădește prin încălțările-i de catifea și prin ciorapii bine întinși o înclinare, firească a femeilor, spre tot ce e frumos și îngrijit în îmbrăcăminte? De bună seamă mie îmi place mult și cred că asijderea și domniilor voastre, pentru că oricine își dă seama că grija față de frumos, când este vorba despre o parte a trupului de obicei ascunsă și rareori văzută, la o astfel de femeie este mai degrabă firească decât voită și că de pe urma ei nu așteaptă nici o laudă.

Afectarea
Baldesar Castiglione
Curteanul, I, 26, 1513-1518 [15]*
Dar fiindcă nu o dată m-am întrebat în sinea mea din ce purcede oare această grație în oameni, fără a-i mai pune la socoteală pe cei care au dobândit-o prin mijlocirea stelelor, am ajuns să găsesc o lege ce stăpânește lumea întreagă și care privitor la aceasta se potrivește mai vârtos ca orișicare alta tuturor lucrurilor omenești ce se fac ori se spun: să te ferești adică, pe cât îți stă în putință, de afectare, ca de o stâncă primejdioasă și colțuroasă foarte; sau, pentru a folosi un cuvânt nou, să dai dovadă în tot ce faci de o anumită dezinvoltură, care să ascundă meșteșugul și să vădească cum că tot ce săvârșești și spui nu te costă nici o osteneală și că pornește de la sine.

2. Manierismul

O astfel de dinamică stăpânește și raportul contradictoriu pe care manieriștii îl stabilesc cu clasicismul: neliniștea artistului, strivit între imposibilitatea de a face abstracție de patrimoniul artistic al generației precedente și sentimentul de a nu aparține lumii renascentiste, îl face pe acesta să mineze din interior formele care abia se stabilizaseră conform canoanelor „clasice" și care acum se dispersează precum creasta subțire a unui val ce, spărgându-se, își răspândește spuma învolburată în toate direcțiile.

Giorgione,
Dublu portret,
1508,
Roma,
Palazzo Venezia

Pe pagina alăturată:
Albrecht Dürer,
Autoportret cu haină de blană,
1500,
München,
Alte Pinakotek

Parmigianino,
Autoportret în oglindă,
cca 1522,
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

Toate acestea se regăsesc în încălcarea canonului, deja evidentă la artistul clasic prin excelență, Rafael; sau în expresia neliniștită de pe chipurile pictorilor care își fac autoportretul, cum ar fi Dürer sau Parmigianino. Imitând în aparență modelele Frumuseții clasice, manieriștii dizolvă în fond regulile acesteia. Frumusețea clasică este percepută ca o dimensiune goală, lipsită de suflet; manieriștii propun ca pandant o dimensiune spirituală care, pentru a se îndepărta de acel gol, se avântă înspre fantastic. Figurile lor se mișcă într-un spațiu al iraționalului ce dă naștere unei dimensiuni onirice, sau, în termeni contemporani, „suprarealiste".

Prezentă deja în neoplatonismul renascentist, mai ales prin vocea lui Michelangelo, critica doctrinelor ce limitau Frumosul la o bună stăpânire a proporțiilor își ia acum revanșa față de frumoasele proporții minuțios calculate de Leonardo și de Piero della Francesca; manieriștii preferă figurile în mișcare și în mod special pe cele ce descriu litera „S", semnul șerpuitor ce nu se înscrie în cercuri sau pătrate geometrice și care te poartă mai degrabă cu gândul la limbile de foc. Este semnificativ faptul că această schimbare de atitudine în ce privește matematica își găsește, în mod retrospectiv, punctul de plecare a genealogiei sale în *Melancolia* lui Dürer. Proprietatea unui lucru de a fi calculabil și măsurabil încetează a mai reprezenta un criteriu de obiectivitate, reducându-se la un simplu instrument pentru realizarea unor complicații progresive ale reprezentărilor în spațiu (cum ar fi deformările produse de perspectivă sau anamorfozele); acestea aduc cu sine o suspendare a ordinii proporțiilor. Nu întâmplător abia în epoca modernă manierismul și-a găsit deplina înțelegere și valorizare: dacă Frumosul este detașat de criteriile ce țin de măsură, ordine și proporție, el devine inevitabil ținta unei judecăți în funcție de criterii indefinite, de ordin subiectiv.

Un caz emblematic pentru această tendință este Arcimboldo, artist considerat minor sau marginal în Italia, care însă are parte de succes și notorietate la curtea de Habsburg. Surprinzătoarele sale compoziții, portretele sale, în care chipurile umane sunt alcătuite din obiecte, legume, fructe și câte și mai câte, uimesc și bine dispun admiratorii. Frumusețea lui Arcimboldo este despuiată de orice aparență de clasicism și se manifestă prin

Giuseppe Arcimboldo,
Vara,
1585,
Paris,
Musée du Louvre

mijloacele surprizei, ale neașteptatului, ale subtilității. El demonstrează astfel că și un morcov poate fi frumos, dar în același timp zugrăvește o Frumusețe care este considerată ca atare nu în virtutea unei reguli obiective, ci doar grație consensului publicului, a „opiniei publice" de la diversele curți regale. Se anulează distincția dintre proporție și lipsa de proporție, dintre formă și lipsa de formă, dintre vizibil și invizibil; reprezentarea elementului lipsit de formă, invizibil și vag transcende antinomia dintre Frumos și Urât, dintre adevărat și fals. Reprezentarea Frumuseții crește în complexitate, se hrănește mai mult din imaginație decât din intelect, acționând după reguli noi. Frumusețea manieristă exprimă o **sfâșiere a sufletului** cu greu disimulată: este vorba despre o Frumusețe rafinată, cultivată și cosmopolită precum toți acei aristocrați care o apreciază și în mâna cărora se află comanda unor noi opere (barocul, în schimb, va cunoaște trăsături cu caracter mai popular și mai emoțional). Se luptă cu regulile severe ale Renașterii, refuzând însă dinamismul descătușat al figurilor baroce; pare superficială, dar cultivă

această superficialitate printr-un atent studiu anatomic și printr-o amplificare a raportului cu lumea antică în stare să depășească tensiunile similare pe care le cunoscuse Renașterea; pe scurt, reprezintă o fază mai înaintată și în același timp o aprofundare a Renașterii. Multă vreme s-a crezut că manieriștii pot fi limitați la o scurtă paranteză între Renaștere și baroc; azi se recunoaște faptul că o mare parte a perioadei renascentiste – începând de la moartea lui Rafael din 1520, dacă nu și mai devreme – este manieristă. Cu mai bine de un secol mai târziu, Madame de la Fayette va reînvia sentimentele acestei epoci în povestea principesei de Clèves.

Marcantonio Raimondi,
Scenă închipuită,
1518-1520,
Florența,
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Suflet sfâșiat
Madame de La Fayette
Prințesa de Clèves, I-IV, 1678
Măreția și bunele maniere nu s-au manifestat niciodată în Franța cu atâta strălucire ca în ultimii ani de domnie a lui Henric al II-lea. Acest principe era galant, cu o plăcută înfățișare și făcut parcă pentru a iubi; pasiunea lui pentru Diane de Poitiers, ducesa de Valentinois, deși se înfiripase cu douăzeci de ani în urmă, nu era acum mai puțin vie și nici mai puțin vădită.
Întrucât se descurca de minune la tot soiul de exerciții fizice, își făcuse din acestea una dintre principalele sale ocupații și zilnic aveau loc partide de vânătoare și de sporturi cu mingea, baluri, întreceri la inele și alte asemenea distracții; peste tot se vedeau culorile și cifrele doamnei de Valentinois, ea însăși apărând cu gâtelile ce i s-ar fi cuvenit domnișoarei de La Marck, nepoata sa, care pe atunci era numai bună de pețit.
Prezența reginei îngăduia și prezența ei. Regina era frumoasă, deși trecuse de prima tinerețe; adora fastul, splendoarea, plăcerile. Regele o luă de soție pe când mai era încă duce de Orléans; fratele său mai mare, Delfinul, muri la Tournon și, dată fiind obârșia sa nobilă și marile sale calități, era cu adevărat făcut să ocupe cu cinste tronul lui François I, tatăl său [...]
A doua zi după sosirea sa, ea se duse să-și aleagă niște giuvaieruri de la un italian care făcuse cunoscute bijuteriile sale prin toate colțurile lumii. Acesta venise de la Florența împreună cu regina și se îmbogățise atât de tare, încât casa lui părea mai degrabă a unui mare domn, decât nu a unui simplu negustor. În vreme ce se afla acolo, sosi și prințul de Clèves care fu atât de surprins de frumusețea ei, încât nu-și putu ascunde emoția, iar domnișoara de Clèves, la rândul ei, roși toată, văzându-i tulburarea. Ea își veni însă în fire, fără să pară că-i acordă prințului mai mult decât curtenia care se cuvenea față de o persoană nobilă ca el. Prințul de Clèves o privea fascinat, neînțelegând cine putea fi frumoasa făptură care lui îi era cu totul necunoscută. Înțelegea însă din purtările sale și după suita ce o însoțea că trebuia să fie de viță nobilă. Anii ei cei tineri îl îndreptățeau să creadă că e nemăritată; dar cum mama ei nu era prin preajmă, și cum negustorul italian, care n-o cunoștea, i se adresa cu „doamnă", nu mai știa ce să creadă și continua să o privească înmărmurit. Își dădu însă seama că privirile lui o stânjeneau, ceea ce era foarte diferit față de purtările altor fetișcane obișnuite să observe mereu cu plăcere efectul frumuseții lor asupra celor din jur. I s-a părut chiar că el ar fi pricina precipitării ei, care într-adevăr plecă în mare grabă. Nemaizărind-o, prințul de Clèves se consolă cu nădejdea de a afla cine putea fi, dar mare îi fu mirarea să i se spună că nimeni n-o cunoștea. Rămase atât de tulburat de frumusețea și de modestia ei, încât din acel

Coreggio,
Io îmbrățișată de Zeus,
1530,
Viena,
Kunsthistorisches Museum

moment o pasiune și o stimă fără margini își făcură loc în sufletul lui. În seara aceea se duse la Prințesă, sora regelui [...]
Gentilomul, căruia îi revenea o asemenea sarcină, se eliberă de la treburile sale cu mare punctualitate. Îl urmă pe ducele de Nemours până într-un sat aflat la o jumătate de leghe de Coulommiers, acolo unde ducele se opri, iar gentilomul înțelese iute că urmau să aștepte căderea nopții. Nu găsi de cuviință să aștepte și el; trecu de sat și se duse în pădure, acolo unde socotea că ar putea să fie calea la întors a ducelui de Nemours. Și într-adevăr nu se înșelă. Cum se lăsă noaptea auzi un zgomot și, deși era întuneric, îl recunoscu cu ușurință pe ducele de Nemours. Îl văzu făcând înconjurul grădinii, pentru a băga de seamă dacă era cineva pe-acolo și pentru a alege locul prin care urma să-și croiască drum. Împrejmuirea era din scânduri foarte înalte, iar în spatele ei se afla un al doilea gard, pentru a păzi bine accesul, așa că prea ușor nu era să-ți găsești un loc de trecere. Cu toate astea, ducele de Nemours izbuti acest lucru. Cum ajunse în grădină, descoperi fără greutate unde se afla doamna de Clèves. Văzu multe lumini în camera ei de lucru unde toate ferestrele erau deschise. Strecurându-se tiptil pe lângă gard, se apropie cu o tulburare și cu o emoție lesne de închipuit. Se ascunse în spatele uneia dintre ferestrele mari ce se deschidea până jos pentru a vedea mai bine ce făcea doamna de Clèves. Văzu că era singură și nespus de frumoasă, încât cu greu reuși să-și țină în frâu năvala sentimentelor ce-l răvășeau. Era cald, ea nu purta nimic pe cap, iar pieptul îi era acoperit de pletele ce-i fluturau în voie. Stătea pe o sofa, lângă care se afla o măsuță cu multe coșulețe pline de panglici. Alese câteva dintre ele, iar ducele de Nemours observă că erau chiar culorile pe care le purtase la turnir. Mai văzu că făcea niște noduri peste o bucată de trestie de India pe care el o purtase câtăva vreme, după care i-o dăduse surorii lui, de la care prințul de Clèves o luase fără să știe că aparținuse ducelui de Nemours. După ce își încheie lucrul, cu o grație și o gingășie ce i se puteau citi pe față și care porneau din suflet, ea luă un sfeșnic și se apropie de o masă de mari dimensiuni ce se afla în fața tabloului înfățișând asediul din Metz, în care se putea vedea și portretul ducelui de Nemours.
Se așeză și începu să privească acel portret cu atenția și îngândurarea pe care numai pasiunea ți-o poate da. Nu sunt cuvinte pentru a descrie ceea ce simțea în acele clipe ducele de Nemours. S-o poată vedea, în toiul nopții, în cel mai frumos loc din lume, pe femeia pe care o adora; s-o poată vedea fără știința ei, și pe deasupra preocupată de lucruri ce țineau de el și de tainica ei iubire pentru el, era ceva ce nu mai fusese nici gustat, nici închipuit de nimeni altul dintre îndrăgostiții acestei lumi. Ducele era și el atât de pierit, că rămase nemișcat privind-o pe doamna de Clèves, fără să-și dea seama că toate acele clipe prețioase se sfârșeau prea repede pentru el. Când își reveni puțin, se gândi că, pentru a-i vorbi, trebuia să aștepte ca ea să iasă în grădină; spera să poată face acest lucru în mai multă siguranță, căci ea s-ar fi aflat mai departe de slujnicele sale; dar văzând-o că rămâne în camera ei de lucru, se hotărî să intre.
Cât de mare îi era tulburarea! Cât de mare îi era teama să nu o dezamăgească și să nu aducă pe acel chip atât de gingaș mânie sau asprime [...]
Doamna de Clèves întoarse capul și, fie pentru că tocmai se gândea la duce, fie pentru că era o lumină care-l făcea ușor de recunoscut, fără să șovăie și fără să scoată vreun cuvânt, întră în odaia în care se aflau slujnicele sale. Era însă atât de răvășită, încât pentru a nu se băga de seamă, se văzu nevoită să spună că nu se simțea bine. Aceasta și pentru a-i ține acolo pe cei ai casei, dar și pentru a-i da răgaz ducelui de Nemours de a se retrage. Se gândi apoi mai adânc și socoti că se înșelase și că numai în închipuirea sa l-ar fi putut vedea aievea. Știa că era plecat la Chambord și nu i se părea cu putință să se fi aventurat într-o asemenea primejdie. De mai multe ori simți nevoia de a intra în camera ei și de a se uita dacă e cineva în grădină. Dorea, dar în aceeași măsură se și temea să-l descopere pe ducele de Nemours; în cele din urmă rațiunea și prudența avură câștig de cauză asupra tuturor celorlalte simțăminte și socoti că era mai bine să rămână cu acel mister, decât să-i dea de capăt. Rămase multă vreme ascunsă până se hotărî să iasă din locul care părea cel mai apropiat de duce, și aproape că mijeau zorile când se întoarse la castel [...]
Inima ducelui nu cunoscuse nicicând până atunci o pasiune atât de tandră și atât de arzătoare. Se plimbă pe sub niște sălcii, pe malul unui pârâiaș ce curgea prin spatele casei lângă care se ascunsese.
Se îndepărtă cât mai mult, pentru a nu putea fi văzut sau auzit de nimeni. Se lăsă pradă iureșului iubirii sale și își simți inima atât de copleșită, încât nu-și putu stăpâni lacrimile. Dar nu erau doar lacrimi de durere:
erau pătrunse de o duioșie și de o vrajă
pe care numai dragostea ți le poate dărui.

3. Criza cunoașterii

De unde iau naștere această neliniște, acest zbucium, această continuă căutare a noului? Dacă ne rotim privirea asupra cunoștințelor acelei epoci, putem găsi un răspuns generic în „rana narcisistă" pe care a suferit-o *Ego*-ul umanist în urma revoluției produse de teoria lui Copernic și a ulteriorului progres din domeniul științelor fizice și astronomice. Tulburarea care-l cuprinde pe Om când descoperă că nu mai e centrul universului are loc în paralel cu amurgul utopiilor umaniste și renascentiste legate de posibilitatea de a construi o lume a păcii și a armoniei.
Crizele politice, revoluțiile economice, războaiele „secolului de fier", noile valuri de ciumă – toate coincid în a întări descoperirea că universul nu a fost creat pe măsura omului și că omul nu este nici creatorul și nici stăpânul acestuia. În mod paradoxal, tocmai progresul nemaivăzut al cunoașterii este cel ce produce însăși criza cunoașterii; căutarea unei Frumuseți tot mai complexe merge mână în mână, de pildă, cu descoperirea făcută de Kepler conform căreia legile cerești nu urmează simplele armonii clasice, ci au nevoie de o complexitate din ce în ce mai mare.

Andreas Cellarius,
Harmonia macrocosmica,
1660,
Amsterdam

4. Melancolia

Emblema epocii este fără îndoială nemaipomenita lucrare a lui Dürer *Melancholia I*, în care caracterul melancolic este asociat cu geometria. O întreagă eră pare a separa această reprezentare de chipul armonios și senin al geometrului Euclid din *Școala din Atena;* dacă omul Renașterii cerceta universul cu instrumentele artelor practice, omul barocului ce se prefigurează în desenul lui Dürer cercetează bibliotecile și cărțile și, cuprins de melancolie, lasă jos sau ține fără vlagă în mână aceleași instrumente. Melancolia, ca destin al cărturarului, nu e în sine o idee nouă. Tema apare, deși sub forme diferite, la Marsilio Ficino și Agrippa von Nettesheim. Originală este însă conjuncția dintre *ars geometrica* și *homo melancholicus*, în urma căreia geometria capătă un suflet, iar melancolia o reală dimensiune intelectuală. Tocmai ca urmare a acestei duble definiții ia naștere Frumusețea melancolică, în stare să absoarbă în sine, ca într-un vârtej, componentele

Rafael,
Școala din Atena,
detaliu,
1510,
Roma,
Stanze Vaticane

Pe pagina alăturată:
Albrecht Dürer,
Melancholia I,
1514,
Florența,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe

Francesco Borromini,
interiorul cupolei
Bisericii Sant'Ivo
alla Sapienza,
Roma,
1642-1662

Guarino Guarini,
interiorul cupolei
capelei
Sfântului Linţoliu
din Domul din Torino,
1666-1681

precedente ale neliniștii sufletești de factură renascentistă și să se constituie ca punct de plecare în construirea tipului uman al epocii baroce.
Trecerea de la manierism la baroc nu este atât o schimbare de școală, cât un efect al dramatizării vieții, legate strâns de căutarea unor noi modalități de a da glas Frumuseții: prin elementul de uimire, de surpriză, prin aparenta disproporție. Borromini, bunăoară, reușește să uimească și să surprindă prin proiectul Bisericii Sant'Ivo, în care întâlnim o nebănuită structură ascunsă în curtea interioară a așa-numitului Palazzo della Sapienza, prin realizarea unui contrast de structuri concave și convexe ce maschează cupola internă pe care o desăvârșește printr-un îndrăzneț și neașteptat element terminal în formă de spirală. Puțin mai târziu, Guarini, la Torino, ne va surprinde prin soluțiile arhitectonice pe care le născocește pentru capela Sfântului Linţoliu, a cărei cupolă, grație suprapunerii unei duble structuri hexagonale, se deschide într-o stea cu douăsprezece colțuri.

5. *Agudeza, Wit, concettismo...*

O trăsătură definitorie a mentalității baroce este combinația dintre imaginație punctuală și efect surprinzător, combinație care cunoaște, în funcție de limbă, mai multe denumiri *(agudeza, concettismo, wit, marinismo)* și își găsește expresia cea mai înaltă în Gracián. Un rol de seamă în sprijinul acestei noi forme de elocvență l-au avut programele școlare elaborate de iezuiți imediat după Conciliul de la Trento: acea *Ratio studiorum* din 1586 (reînnoită în 1599), prevedea, la sfârșitul celor cinci ani de studii preuniversitare, doi ani de studiu al retoricii care să asigure o perfectă stăpânire a elocinței, concepută nu numai în termeni de utilitate, ci și de frumusețe a exprimării. *I concetti,* deși nu posedă o formă proprie, trebuie să conțină o doză suficientă de subtilitate, de spirit pătrunzător, pentru a fi în măsură să surprindă și să cucerească inima ascultătorului. Pentru ***agudeza*** e nevoie de gândire ageră, ingenioasă, creativă, capabilă să vadă conexiuni pe care ochiul nu le poate percepe, grație suplеții **minții**. Astfel, către Frumusețea bizară și ingenioasă se deschid spații de percepție cu totul noi, în timp ce Frumusețea perceptibilă prin simțuri este tot mai des echivalată cu manifestări ale Frumuseții lipsite de semnificație proprie. Formele pe care le îmbracă *agudeza* în poezie (gongorismul în

Agudeza
Baldasar Gracián
Agudeza și arta minții, I, 2, 1642-1648
Esența acestei *agudeza* poate fi cunoscută mai degrabă prin ansamblul ei, decât prin amănuntele ei, poate fi mai degrabă intuită, decât definită, și, dată fiind materia atât de inefabilă, orice descriere se dovedește a fi, în cele din urmă, valabilă. Ceea ce înseamnă pentru ochi Frumusețe și pentru urechi armonie reprezintă pentru intelect un *concetto*.

Ascuțimea minții
Emanuele Tesauro
Ocheanul lui Aristotel, 1654-1670
Ascuțimea minții este o minunată forță a intelectului, care presupune două tipuri de talente naturale; perspicacitate și deschidere către aptitudini multiple. Prin perspicacitatea minții se poate pătrunde în cele mai îndepărtate și mai mărunte determinări ale fiecărui subiect, cum ar fi substanța, materia, forma, accidentul, proprietatea, cauza, efectul, scopul, atracția, asemănătorul, diferitul, egalul, superiorul, inferiorul, emblemele, numele proprii și ambiguitățile. Toate acestea zac ghemuite și ascunse în orice subiect.

Perspicacitatea
Emanuele Tesauro
Ocheanul lui Aristotel, 1654-1670
Rodul divin al minții, ce poate fi recunoscut mai degrabă după trăsături decât după obârșii, a fost în toate veacurile și de către toată lumea atât de admirat încât, ori de câte ori este citit sau ascultat de către cei care nu l-au cunoscut, cu mare sărbătoare și cu ovații este întâmpinat, ca un miracol călător. Aceasta este vorba cea subtilă, marea mamă a ingenioaselor *concetti;* scânteietoarea lumină a oratoriei și a elocinței poetice; spiritul viu al paginilor moarte; îndrăgitul condiment al conversației educate; rodul cel mai de preț al intelectului; mărturia naturii divine a sufletului omenesc.

Pietro da Cortona,
Triumful Divinei Providențe,
1633-1639,
Roma,
Palazzo Barberini

Spania, de la numele poetului Luis de Góngora, marinismul în Italia, de la numele poetului Giambattista Marino) țin de un vers de mare virtuozitate, al cărui stil surprinzător, uimitor, impresionant, de o ingeniozitate incisivă și concisă, depășește cu mult valoarea conținutului. În acest fel, mult mai importantă decât descrierea exactă a Frumuseții unei femei devine capacitatea de a pune în cuvinte multitudinea detaliilor legate de trupul acesteia, pornind chiar de la cele ce pot părea nesemnificative, cum ar fi pletele sau o aluniță: o mulțime de forme și amănunte fermecătoare.

Șarpele la sân
Giambattista Marino
Adonis, VIII, 1623
Zări pe-un pat cum iar se tolănește
satirul cel obscen, libidinos,
care frumoasei nimfe cu vicleșug răpește
floarea plăcerilor atât de voluptuos.
C-o mână-i pipăie, precum poftește,
șoldul cel alb, ca un fildeș luminos,
cu-altă mână, vicleană îndeajuns,
caută-un loc mai dulce, mai ascuns.

În strânsa-mbrățișare viguroasă
a musculosului amant, tânăra fată
semeață se arată, și tâfnoasă,
cu-ochi stinși și rugători geme-apoi toată
sub hulpavul sărut, năbădăioasă,
și prin refuz, ispita-i atâtată.
Să scape-ar vrea, da-n timp ce-l dă deoparte,
viclene sărutări totuși împarte.

Cu-o cântărită îndărătnicie
pare c-ar vrea să scape din strânsoare
și nodul strâns cu-atâta strășnicie
ea-l strânge și-l înnoadă și mai tare.
Așa de bine a-l țintui ea știe
ca un piron, ca-un cui în lemnul tare.
Nici Phrynes, nici Thais n-ar putea ști,
O, Flora, atâtea-obscenități și scârnăvii.

Șarpe la sânu-i tânăr-i desfătarea
acelei scene fără de rușine.
Inima slabă știe ce-i cedarea
în fața despotului Amor ce-o strânge bine,
iar poftele își capătă vigoarea
prinse în dulcea mreajă ce le ține.
Căci șarpele făcut e de natură
să răsplătească printr-o mușcătură.

Atunci zeița, cu inima rănită,
captivă într-ale dragostei mari plase,
cu vorbă ascuțită și iscusită
pe-Adonis îl înțeapă și descoase:
– Bucură-te, pereche fericită,
de al suspinelor roade frumoase.
Suspine visătoare, lacrimi de dor,
Îndrăgostiți ferice și un ferice amor.

Alunița
Giambattista Marino
La lira, 1608
Acea aluniță, alunița cea frumoasă,
ce-n jurul firelor de aur
arunc-o umbră grațioasă
pe-obrazul de care mi-e dor,
este chiar crângul lui Amor.
Ah, inimă nesăbuită, fugi departe,
de vrei de crin, de roză să ai parte.
Acolo Amor, hainul, se tot adăpostește,
capcane multe-ntinde, inimi multe rănește.

Pletele
Federigo Della Valle (sec. XVII)
O, plete blonde
O, plete blonde, o, frunte prea senină,
o, negri ochi ca sori strălucitori,
o, nea și purpură din obrăjori,
o, purtare aleasă, de modestie plină,
o, gură de rubin, ce nestemate ascunde,
o, zâmbete, o, voce-ncântătoare,
o, mâini de fildeș, o, sprintene picioare,
o, chip al Frumuseții ce omul n-o pătrunde,
o, nobilă ținută, o, pas fin,
o, cuviincioase vorbe-n fața tuturor,
o, mlădiere, o, umblet divin,
o, spirit nou în al raiului cor,
o, dulce nume căruia mă-nchin,
ce pot să spun mai mult? Tac și vă-ador.

Sânul
Giambattista Pucci (sec. XVII)
Pe pieptu-i ca de nea, pe albu-i sân
Pe pieptu-i ca de nea, pe albu-i sân,
preaalba mână doamna își așază;
din ochii ei un dor strălumineză,
pe sân, pe mână devenind stăpân.
Străluce neaua sânilor și scânteiează
a ochilor lucire și ardoare
amestecând albeață și lucoare,
ca stele-n Calea Laptelui, de pază.
Ca laptele de alb, sânu-i sclipește,
alături de lumina orbitoare
care din ochii-adânci mereu țișnește.
Lumină, așadar, scânteietoare,
și dinspre ochi și dinspre sâni tot crește,
amețitor amestec de licăr și alboare.

6. Aspirația către absolut

Țesătura de relații și de forme, ce se face și se reface de fiecare dată, ia locul modelelor naturale, rigide și obiective; secolul baroc creează o Frumusețe, ca să spunem așa, de dincolo de bine și de rău. Ea poate tălmăci Frumosul prin Urât, adevărul prin minciună, viața prin moarte. De altfel, tema morții este o prezență obsesivă în sensibilitatea barocă. Același lucru poate fi ușor remarcat și la un autor non-baroc, cum e Shakespeare, și se va putea observa și în secolul următor, în uluitoarele figuri macabre din capela San Severo din Napoli.

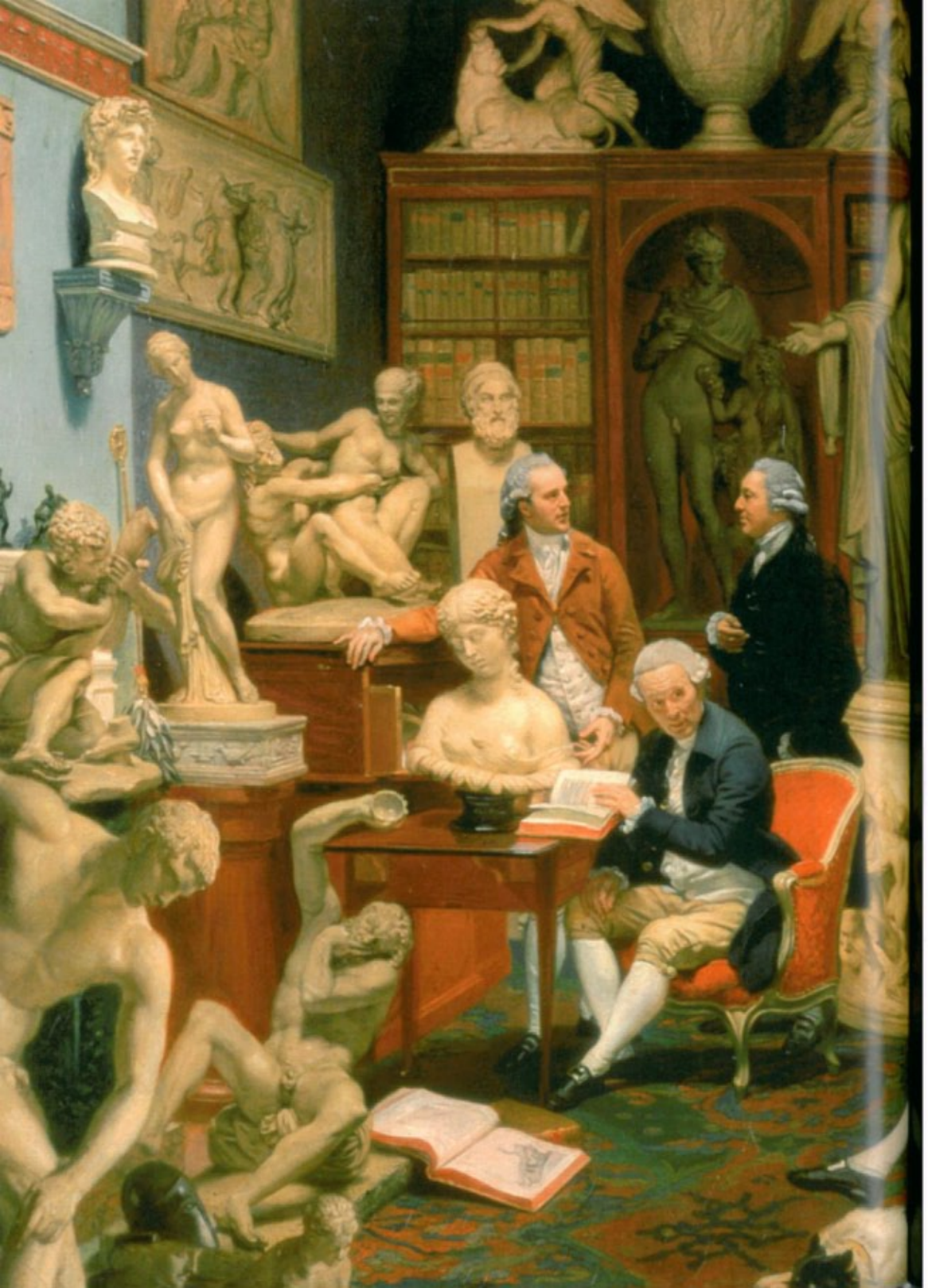
Giuseppe Sanmartino,
Crist acoperit de giulgiu,
1753,
Napoli,
Capela San Severo

O Frumusețe de dincolo de bine și de rău
William Shakespeare
Romeo și Julieta, III, 2, 1594-1597 [16]*
Julieta: O, chip frumos cu inimă de șarpe!
Avut-a vreodată un balaur
Bârlog mai minunat? Tiran frumos!
O, demon îngeresc și corb spurcat
Cu pene de columb! Miel nesătul
Și rău ca lupul! Suflet ticălos
În înveliș dumnezeiesc – ești tocmai
Pe dos de cum apari: becisnic sfânt,
Și sfânt becisnic! Ce făceai, natură,
Și unde-ți fuse mintea, când, în iad,
Ai resădit un suflet diavolesc
În raiul pieritor al unui trup
Pătruns de frumusețe? Să fi fost
Cândva pe lumea asta vreo carte
Cu basme mai urâte și mai hâde,
Și-o legătură mai măiastră? Oh!
A stat minciuna-ntr-un palat mai falnic?

Jean-Antoine Watteau,
Îmbarcarea către Insula Kithira,
1718,
Berlin,
Castelul din Charlottenburg

Pe pagina alăturată:
Gian Lorenzo Bernini,
Extazul Sfintei Tereza,
1652,
Roma,
Santa Maria della Vittoria

Dar nu din această pricină Frumusețea barocă este amorală sau imorală, căci eticul profund al acestei Frumuseți nu rezidă în aderarea la canoanele rigide ale autorității politice și religioase pe care barocul o reprezintă, ci în caracterul de integralitate, de totalitate a creației artistice. Așa cum, pe firmamentul desenat într-o nouă formă de Copernic sau Kepler, corpurile cerești trimit unul la celălalt într-un joc al relațiilor tot mai complicat, tot astfel în fiecare amănunt al lumii baroce se pliază și totodată se desface întregul cosmos. Nu există tușă care să nu îndrume mereu ochiul către un „dincolo" ce trebuie atins, nu există linie care să nu se încarce de tensiune: Frumusețea imobilă și inanimată a modelului clasic este înlocuită acum de Frumusețea dramatic încordată. Dacă alăturăm două opere aparent îndepărtate – *Sfânta Teresa* a lui Bernini și *Îmbarcarea către Insula Kithira* de Watteau, observăm în primul caz cum liniile de tensiune se desfășoară de pe chipul suferind către poalele veșmântului în falduri, iar în al doilea caz, cum diagonala ce pornește dintr-un punct cât se poate de marginal se continuă prin linia brațului în cea a veșmântului, prin linia piciorului în cea a toiagului, trimițând la hora cerească a îngerilor. În primul exemplu întâlnim o Frumusețe dramatică, plină de suferință; în al doilea, o Frumusețe melancolică, onirică. În ambele cazuri avem de-a face cu o înlănțuire care nu respectă nici o ierarhie dintre centru și periferie, și care proclamă o egală demnitate a Frumuseții prezentă deopotrivă în faldurile veșmântului și în privirea personajului, în realitate și în vis, într-un perpetuu rapel reciproc între detaliu și întreg.



Johann Zoffany,
Charles Townley și prietenii săi în galeria Townley,
detaliu,
1781-1783,
Burney, Lancashire,
Townley Hall Art Gallery and Museum

Rațiunea și Frumusețea

1. Dialectica Frumuseții

De regulă secolul XVIII ne este înfățișat ca un veac al raționalității, coerent, oarecum rece și detașat; o atare imagine însă, apărută din modul în care gustul contemporan percepe pictura și muzica acelei epoci, este înșelătoare și falsă. Stanley Kubrick în *Barry Lindon* a arătat că sub poleiul glacial al secolului Luminii se descătușează pasiuni violente, sentimente răscolitoare, femei și bărbați pe cât de rafinați, pe atât de nemiloși. Scena de o cruzime nemaiîntâlnită a duelului dintre tată și fiu este amplasată de regizor într-un hambar care are structura arhitectonică a unui edificiu clasic palladian; iată cum ar trebui să încercăm să ne reprezentăm mai verosimil secolul XVIII, secolul lui Rousseau, Kant, De Sade, al acelei *douceur de vivre*, al ghilotinei, al lui Leporello și Don Giovanni, al exuberantei Frumuseți de final de baroc și de epocă rococo, al neoclasicismului.

Frumosul în acțiune
Jean-Jacques Rousseau
Noua Eloïse, 1761
Am crezut întotdeauna că Binele nu e altceva decât Frumosul în acțiune, că unul este legat strâns de celălalt și că amândouă și-ar găsi obârșia comună în natura cea bine orânduită. De aici rezultă că gustul se perfecționează prin aceleași mijloace ca și înțelepciunea și că un suflet deschis către seducția virtuților trebuie în aceeași măsură să fie sensibil la toate celelalte genuri ale Frumuseții. Ne antrenăm să vedem, așa cum ne antrenăm să simțim: cu alte cuvinte un văz remarcabil nu e altceva decât un sentiment delicat și fin. Astfel, un pictor în fața unui peisaj sau a unui tablou frumos se extaziază pentru lucruri pe care un privitor de rând nici măcar nu le bagă în seamă. Dar câte lucruri nu sunt percepute decât grație sentimentelor, fără să ne putem explica de ce! Câte astfel de „nu știu ce" ne tot apar în cale, pe care numai gustul le poate judeca! Gustul este oarecum microscopul rațiunii, întrucât o face să vadă lucrurile mici, iar câmpul său de acțiune începe acolo unde se sfârșește cel al rațiunii. Așadar, de ce anume avem nevoie pentru a-l cultiva? Să exersăm să privim după cum și simțim, să judecăm Frumosul ca pe un mod de explorare, iar Binele ca pe un sentiment.

S-ar putea spune că în secolul XVIII persistența Frumuseții baroce se justifică prin gustul aristocratic de a se lăsa în voia unei vieți dulci, în timp ce gustul neoclasic, cu rigoarea sa severă, este mai pe potriva cultului rațiunii, a disciplinei și a calculabilului, definitorii pentru burghezia în ascensiune. Totuși, un ochi atent va desluși, alături de vechea nobilime de curte, și o nobilime întreprinzătoare mai tânără și mai dinamică, cu gusturi și uzanțe deja burgheze în fond, modernizatoare și reformistă, care citește *L'Encyclopédie* și iubește dezbaterile de prin saloanele epocii. Același ochi atent va reuși însă cu greu să descopere în secolul XVIII, printre multiplele stratificări sociale de negustori, notari, avocați, scriitori, jurnaliști și magistrați, acele trăsături care, un veac mai târziu, vor individualiza tipul social al burghezului. Acestei complexe dialectici a stratificărilor și claselor sociale îi corespunde o dialectică la fel de complexă a gustului: Frumuseții rococo, diversă și pestriță, nu i se opune unul, ci mai multe tipuri de clasicism, fiecare răspunzând unor tipuri diferite de necesități, adesea aflate în contradicție. Filosoful iluminist reclamă eliberarea minții prea îndelung oprimate de cețurile obscurantismului, dar susține fără ezitări suveranul absolut și guvernele autoritare; rațiunea iluministă cunoaște **versantul său luminos** prin geniul lui Kant, dar și **versantul său întunecat** și neliniștitor prin teatrul plin de cruzime al marchizului De Sade; în aceeași măsură, Frumusețea neoclasicismului reprezintă o reacție de înviorare față de gustul din *ancien régime*, dar și căutarea unor reguli sigure, rigide, care să oblige la disciplină.

Maurice Quentin de Latour,
Portret al Doamnei de Pompadour consultând L'Encyclopédie,
1775,
Paris,
Musée du Louvre

Pe pagina alăturată:
Jean-Honoré Fragonard,
Leagănul,
1770,
Londra,
Wallace Collection

Jean-Baptiste Chardin,
Copilul și sfârleaza,
1738,
Paris,
Musée du Louvre

Partea luminoasă a rațiunii
Immanuel Kant
Observații privind sentimentul Frumosului și Sublimului, II, 1764 [17]*
Cel cu stare sufletească sangvinică are dominant sentimentul față de Frumos. Bucuriile sale sunt din această cauză surâzătoare și voioase. Când nu e vesel are o dispoziție proastă și gustă prea puțin mulțumirea liniștii. Varietatea este frumoasă și îi plac schimbările. El caută bucuria în sine și împrejurul său, amuză pe alții și este un bun om de societate. Dispune de multă simpatie morală. Bucuria altora îl înveselește, iar suferința lor îi înmoaie inima. Sentimentul lui etic este frumos el singur, fără principii, și depinde întotdeauna de impresia de moment pe care o produce asupra lui obiectul. Este prietenul tuturor oamenilor, sau, dacă vreți, nu e de fapt prietenul nimănui, deși este inimos și binevoitor. El nu știe să se prefacă: astăzi vă va vorbi cu prietenie și politețe, mâine, dacă vă îmbolnăviți sau vă aflați în suferință, va simți autentică și sinceră compasiune față de voi, iar în aceste momente va intra în penumbră până când lucrurile își vor găsi din nou făgașul cel bun. Nu trebuie niciodată să fie judecător: de regulă legile sunt prea severe pentru el și repede se lasă copleșit de lacrimi. E un sfânt pe jumătate: niciodată cu adevărat bun, niciodată cu adevărat rău. Adesea cade în exces și desfrânare, mai mult conjunctural decât din porniri naturale [...]
Cel pe care îl desemnăm ca fiind de natură colerică are dominant sentimentul față de acea specie de Sublim care poate fi denumită splendoare. Aceasta este de fapt doar scânteierea Sublimului, culoarea puternic contrastantă care ascunde starea interioară a lucrului sau a persoanei – care poate fi pur și simplu rea sau vulgară – și impresionează prin aparențe înșelătoare.

... și cea întunecată
François de Sade
Justine, I, 1791
„Dar ce-mi pasă, important e să ating plăcerea!" și-mi trage cinci sau șase lovituri pe care, din fericire, le parez cu mâna. Apoi îmi leagă mâinile la spate; în afară de expresia feței și de lacrimi nu mai am nimic altceva prin care să implor iertare, căci mi-a fost sever interzis să vorbesc. Încerc să-l înduplec, dar în zadar: deasupra sânilor mei se dezlănțuie o ploaie de lovituri de bici care mă umplu de sânge; durerea îmi smulge lacrimi care acoperă urmele pe care fiara dezlănțuită le-a lăsat pe trupul meu, făcându-l, spune el, de o mie de ori mai atrăgător... El sărută și mușcă urmele loviturilor și se întoarce iar și iar la buzele mele, la ochii înundați de lacrimi pe care le linge cu obscenitate. Armande se așază și ea în poziția cerută; i se leagă mâinile; din rotunjimi plăcute sunt făcuți sânii de alabastru pe care îi arată; Clément prefăcându-se că-i sărută îi mușcă adânc... Folosește în cele din urmă vergeaua, iar în scurt timp, sub privirea călăului, pielea ei albă și catifelată se umple de vânătăi și răni însângerate. „Stai așa, spuse călugărul ieșit din minți, vreau să biciuiesc deodată și cel mai frumos popou, și cei mai frumoși sâni."

2. Rigoare și descătușare

Caracterul inovator al clasicismului ia naștere din nevoia unei mai mari rigori, iar necesitatea unei mai bune aderări la realitate dă naștere unei faze de depășire a realismului. Încă din perioada barocă, pe când se făcea simțită această tendință, teatrul secolului XVII reacționase prin elaborarea tragediei clasice la regula unității de timp, loc și acțiune, în numele unei aderări mai stricte la realitate; altfel cum ar putea o acțiune care se întinde de-a lungul unor ani să fie comprimată în câteva ore, iar pauza dintre acte să condenseze anii care se presupune că s-au scurs între evenimente? Nevoia unui naturalism mai riguros duce la comprimarea timpilor și locurilor acțiunii, la amplificarea spațiului iluziei scenice și la reducerea la esențial a acțiunilor care în mod ideal trebuie să faciliteze suprapunerea timpului scenic peste cel al spectatorului. Frumusețea cu priză la realitate propusă de teatrul elaborat de *Pléiade* este acum înlocuită de o Frumusețe stilizată, amplasată într-o realitate ce a suferit schimbări violente, în care omul se află în miezul unei drame ce nu are nevoie de zorzoane scenice. Racine este o foarte bună ilustrare a manifestării simultane a clasicismului și a anticlasicismului, a unei Frumuseți dilatate, exuberante și aulice, dar și stilizate, condensate, *tragice* în sensul antic grec al termenului.

Jean-Honoré Fragonard,
Coresos și Calirhoe,
1760,
Paris,
Musée du Louvre

3. Palate și grădini

Faptul că neoclasicismul constituie o reacție față de un fals clasicism în numele unui naturalism mai controlat rezultă și mai clar din rigoarea noilor stiluri arhitectonice, cu precădere a celor apărute în Anglia. Arhitectura engleză a secolului XVIII vădește sobrietate și bun-gust și proclamă o fermă distanțare față de excesele barocului.
The gentry, ca și aristocrația engleză, nu simte nici cea mai mică dorință de a-și etala ostentativ bogățiile; tot ceea ce trebuie să facă este să urmeze regulile stabilite de arhitectura clasică, îndeosebi pe cele ale lui Palladio.

Lord Burlington,
Chiswick House,
1729,
Chiswick - Anglia

Pe pagina alăturată:
Villa Chigi,
Centinale, Siena

Arhitectura barocă este frumoasă în măsura în care surprinde, uluiește, strivește prin excesele ei, prin redundanțele ei, prin răsucirea liniilor ei. Pentru ochiul rațional al secolului XVIII, acest tip de Frumusețe devine absurdă și artificială; blamate sunt și grădinile de gust baroc, iar parcul palatului de la Versailles ajunge în scurt timp un model negativ. Grădina în stil englez nu își propune să creeze ceva nou, ci doar să reflecte Frumusețea naturii; nu încântă prin exces, ci printr-o armonioasă compoziție a decorului.

4. Clasicism și neoclasicism

Neoclasicismului îi sunt specifice două tendințe distincte, dar convergente, proprii spiritului burghez: rigoarea individualistă și pasiunea pentru arheologie. Grija pentru dimensiunea privatului, pentru propriul domiciliu, care devin mărci ale individualismului tipic omului modern, se concretizează în căutarea și aplicarea unor norme rigide și severe. Un atare exemplu ar putea fi casa lui Thomas Jefferson, făuritorul revoluției americane și cel de-al treilea președinte al Statelor Unite, pe care și-a proiectat-o personal.
Noul clasicism se impune drept canon al unei Frumuseți „cu adevărat" clasice, drept o nouă Atenă, în dublul său înțeles de cetate grecească prin excelență clasică și de întruchipare a zeiței Rațiunii care alungă trecutul apropiat.
Este un aspect care se îngemănează cu așa-zisul „neoclasicism arheologic", expresie a crescândului interes al secolului XVIII pentru arheologie.
Cercetarea arheologică este fără îndoială o adevărată modă a celei de a doua jumătăți a secolului XVIII; prin ea se manifestă pasiunea pentru călătorii spre ținuturi îndepărtate, în căutarea unei Frumuseți exotice din afara canoanelor europene. Dar cercetările, săpăturile, scoaterea la lumină a ruinelor nu sunt în sine de ajuns pentru a putea explica fenomenul, și acest lucru este demonstrat de indiferența opiniei publice în legătură cu săpăturile de la Herculanum (1738), doar cu un deceniu anterioare celor de la Pompei (1748), prin care s-a marcat începutul unei adevărate goane după tot ceea ce este antic și autentic. Între cele două descoperiri arheologice a avut loc o transformare profundă a gustului european. Hotărâtoare în acest sens a fost revelația faptului că imaginea renascentistă a clasicității avea în fond ca punct de referință perioada de decadență a acesteia, descoperindu-se astfel că Frumusețea clasică nu este altceva decât o deformare datorată umaniștilor. Așadar, vechea viziune este respinsă și se pornește în căutarea „adevăratei" antichități.
De aici și aspectul inovator ce caracterizează teoriile asupra Frumosului din a doua jumătate a secolului XVIII: căutarea stilului originar comportă o totală ruptură față de stilurile tradiționale și refuzul oricăror subiecte și poze convenționale, în favoarea unei mai mari libertăți de expresie.
Dar nu doar artiștii pretind o mai mare libertate față de canoane.
După opinia lui Hume, criticul poate determina **regulile gustului** doar dacă are capacitatea de a se descătușa de obiceiurile și de prejudecățile care îi influențează din exterior judecata. Aceasta însă trebuie să se bazeze

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe în câmpia romană*, 1787, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Regulile gustului
David Hume
Eseuri morale, politice și literare, XXIII, cca 1745
Practica este astfel folositoare în a discerne în privința Frumuseții, căci înainte de a putea emite vreo judecată despre orice operă, va fi necesar să fie examinată atent în repetate rânduri și să fie studiată din diferite puncte de vedere cu atenție și concentrare. Există adesea, la prima analiză a unei opere, o agitație, o grabă a gândirii, care înțeșoșează adevăratul sentiment al Frumosului: nu se distinge bine raportul dintre părți; se văd prea puțin adevăratele trăsături ale stilului; diferitele merite sau cusururi ale operei par învăluite într-o nebuloasă, prezentându-se haotic imaginației noastre. Pentru a nu mai vorbi și de faptul că există o Frumusețe care atrage imediat atenția asupra sa, dar care, fiind superficială, se dovedește a fi incompatibilă cu expresia potrivită fie a rațiunii, fie a pasiunii; în scurt timp ea nu va rezista gustului și va fi refuzată cu dispreț sau va fi socotită de mică valoare. E imposibil să te dedici cu dăruire studiului unui anumit fel de Frumusețe, fără a fi nevoit să recurgi la comparații între diferitele tipuri și grade de excelență și fără a analiza proporția fiecăreia. Cel care nu a avut nici un prilej de a compara diferitele genuri ale Frumuseții nu este în nici un caz calificat să emită vreo judecată legată de vreun obiect ce trebuie analizat. Numai în temeiul comparației se pot stabili epitetele unei atitudini de apreciere, sau, dimpotrivă, de critică, și se poate învăța cum să fie acestea folosite.

Antonio Canova,
Cele trei Grații,
1812-1816,
Sankt Petersburg,
Ermitaj

pe calitățile sale proprii, printre care enumeră bunul-simț, eliberarea de prejudecăți, metoda, rafinamentul, practica.
Scrierile acestui critic presupun, așa cum vom vedea, existența unei opinii publice ale cărei idei tind să devină obiect de circulație, de discuție și – de ce nu? – o valoare de piață. În același timp, activitatea criticului presupune eliberarea definitivă a gustului de regulile clasice; este o mișcare ce-și are originile în manierism și care în Hume ajunge la un **subiectivism** estetic care aproape că îmbracă forma scepticismului (termen pe care însuși Hume nu ezită să-l folosească, în sensul său pozitiv, în legătură cu propria-i filosofie). În acest context, teza fundamentală este aceea că Frumusețea nu este inerentă lucrurilor, ci se formează în mintea criticului, adică a spectatorului eliberat de influențe din afară. Importanța acestei descoperiri este tot atât de mare ca și aceea legată de caracterul subiectiv al calității corpurilor (cald, rece etc.) făcută cu un secol înainte în domeniul fizicii de Galilei. Subiectivității „gustului ce ține de materie" (faptul că un aliment are gust dulce sau amar nu depinde de natura sa, ci de organele gustative ale celui care îl încearcă) îi corespunde o analogă subiectivitate a „gustului spiritual": întrucât nu există un criteriu de evaluare a lucrurilor obiectiv și intrinsec acestora, același obiect poate părea frumos ochilor mei și urât ochilor celui de lângă mine.

Giovanni Paolo Pannini,
Galeria cu imagini ale Romei antice,
1758,
Paris,
Musée du Louvre

Subiectivism
David Hume
Eseuri morale, politice și literare, XXIII, cca 1745
Frumusețea nu este o calitate a lucrurilor în sine, ea există doar în mintea celui care le privește și fiecare minte percepe un alt fel de Frumusețe. Se poate chiar întâmpla să aibă cineva senzația de Urât acolo unde un altul trăiește Frumosul; fiecare trebuie să se poată mulțumi cu propria trăire, fără a avea pretenția de a ajusta trăirea celorlalți. A căuta adevărata Frumusețe și adevărata Urâțenie e o încercare ce nu poate da roade, e ca și cum ai pretinde că poți stabili ceea ce e cu adevărat dulce sau amar; drept e de aceea dictonul prin care se recunoaște inutilitatea disputei legate de gusturi. E însă firesc, ba chiar necesar, să se extindă această axiomă de la gustul legat de simțuri la gustul mental; astfel bunul-simț, care atât de frecvent alege o cale diferită față de cea a filosofiei, și în special față de cea a filosofiei sceptice, este măcar în acest caz în consens cu aceasta, prin pronunțarea aceluiași verdict.

5. Eroi, trupuri și ruine

Estetica ruinelor care se dezvoltă în a doua jumătate a secolului XVIII exprimă la rândul său ambivalența Frumuseții neoclasice. Faptul că ruinele trecutului pot fi percepute ca frumoase reprezintă o noutate care își găsește explicația în intoleranța pentru obiectele tradiționale și în căutarea consecventă a unor teme noi, ce nu se înscriu în stilurile canonice.
Nu e un gest prea îndrăzneț să încercăm o comparație între modul rațional și totodată melancolic în care Diderot sau Winckelmann privesc rămășițele unui edificiu antic și modul în care David privește trupul înjunghiat al lui Marat, pe care nici un pictor al generației precedente nu l-ar fi pictat în cada de baie.
În lucrarea *Moartea lui Marat* de David nevoia de a respecta până la detaliu adevărul istoric nu coincide cu o reproducere rece a naturii, ci reprezintă un amestec de sentimente contradictorii: virtutea stoică a revoluționarului asasinat face din Frumusețea brațelor sale un mijloc pentru a proclama din

Jakob Philipp Hackert,
Goethe la Roma vizitând Colosseum-ul,
1786,
Roma,
Goethe Museum

Pe pagina alăturată:
Jacques-Louis David,
Moartea lui Marat,
1793,
Bruxelles,
Musée des Beaux-Arts

Johann Heinrich Füssli,
Disperarea artistului în fața fragmentelor de artă antică,
1778-1780,
Zürich,
Kunsthaus

nou credința în valorile Rațiunii și Revoluției; cu toate acestea, același trup, de-acum lipsit de viață, dezvăluie un simțământ de profundă tristețe în fața vremelniciei vieții și a incapacității de a mai recupera vreodată ceea ce timpul și moartea pot mistui. Același tip de ambivalență o regăsim și în discursurile lui Diderot și Winckelmann în fața ruinelor. **Frumusețea monumentelor antice** ne previne să nu uităm stricăciunile timpului și tăcerea ce domnește asupra națiunilor, dar ne întărește și încrederea în posibilitatea de a reconstrui cu maximă fidelitate niște origini despre care se credea că sunt de nerecuperat și în locul cărora era pe nedrept preferată Frumusețea naturală. Există o profundă nostalgie în aspirația lui Winckelmann către o **puritate a liniilor**, limpede și simplă, aceeași pe care Rousseau o trăiește față de puritatea originară a dimensiunii naturale a omului. Însă e prezent și un sentiment de revoltă față de înzorzonarea găunoasă a construcțiilor rococo, care îi par false, dacă nu de-a dreptul împotriva naturii.

Frumusețea monumentelor antice
Johann Joachim Winckelmann
Cugetări despre imitația artei grecești în pictură și sculptură, 1755

Se știe că marele Bernini s-a numărat printre cei care au contestat atât Frumusețea ideală a figurilor grecești, cât și ideea că peisajul grecilor ar fi mai frumos decât altele.
El considera, de asemenea, că natura știe să acorde fiecăreia dintre componentele sale Frumusețea care i se potrivește, iar arta constă tocmai în știința de a o descoperi.
Tot el s-a mândrit cu reușita de a se debarasa în cele din urmă, după chinuitoare studii asupra naturii, de o prejudecată căreia la început îi era sclav, fermecat fiind de grația Venerei casei De' Medici. Acea Veneră l-a învățat în fond să descopere în natură Frumusețea, pe care el credea însă că o putea găsi numai la ea, și fără de ea nici că ar fi căutat-o în natură. Nu rezultă oare de aici că Frumusețea statuilor grecești poate fi descoperită înainte de Frumusețea naturii, și că ea provoacă mai multă emoție, fiind mult mai concentrată, și nu risipită peste tot împrejur? Cu alte cuvinte, pentru cei care vor să acceadă la cunoașterea Frumosului desăvârșit, studiul naturii va fi mai lung și mai obositor decât studiul artei antice; și totuși, Bernini se pare că nu le-a indicat tinerilor calea mai scurtă, ci i-a învățat că Frumosul suprem se află în natură.
Imitarea Frumosului din natură fie se rezumă la un singur model, fie rezultă din observațiile făcute pe marginea mai multor modele reunite într-un singur subiect. În primul caz se obține o copie asemănătoare, un portret; este calea care duce către formele și figurile olandeze. În cel de-al doilea caz se alege calea Frumosului universal și a imaginilor ideale ale acestui Frumos: aceasta este calea pe care au ales-o grecii. Dar diferența dintre greci și noi constă în faptul că grecii au reușit să creeze aceste imagini, chiar dacă nu toate inspirate după trupuri frumoase, grație continuei lor posibilități de a observa Frumosul din natură; nouă însă natura nu ni se înfățișează în fiecare zi și mult prea rar ni se dezvăluie așa cum și-ar dori artistul.

Puritate a liniilor
Johann Joachim Winckelmann
Monumente antice inedite, I, 1767

De aceea artiștii greci, vrând să ajungă la desăvârșirea Frumuseții umane în reprezentarea uneia sau alteia dintre zeități, au încercat să asocieze chipului și gesturilor acestora o anumită stare de pace, în care să nu încapă nici cea mai mică neliniște sau tulburare considerate străine, după filosofia vremii, naturii și statutului unei divinități.
Figurile ce exprimă o atare seninătate vădesc un perfect echilibru al senzațiilor, așa cum se vede pe chipul Geniului ce se păstrează la Villa Borghese, în care putem spune că regăsim un prototip al Frumuseții.
Dar întrucât acțiunea nu se poate manifesta în condițiile unei totale indiferențe, nici arta nu poate ocoli zugrăvirea zeităților ca fiind înzestrate cu senzații și sentimente omenești și atunci se limitează la acel grad de Frumusețe pe care o divinitate în acțiune ar putea-o înfățișa. De aceea expresia, oricare ar fi ea, e întotdeauna balansată și Frumusețea are câștig de cauză, fiind ca un instrument cu acorduri grave dintr-o orchestră, capabil să coordoneze în fond toate celelalte instrumente ce par să-l sufoce. Acest lucru se poate vedea la statuia lui Apollon din Vatican, pe chipul căruia ar fi trebuit să se citească mânia față de balaurul Piton ucis de săgețile sale și în același timp disprețul față de această biruință. Dar înțeleptul sculptor, vrând să-l înfățișeze pe cel mai frumos dintre zei, a schițat pe fața lui mânia acolo unde poeții consideră că s-ar recunoaște mai bine, și anume după nările dilatate ale nasului; iar disprețul i se poate citi pe chip după expresia bărbiei ușor ridicate, cu buza de jos ieșind în afară. Dar acestea nu sunt două senzații care ar putea altera dimensiunea Frumuseții?
Nu, pentru că privirea acestui Apollon este senină, iar fruntea îi este întru totul destinsă.

6. Noi idei, noi subiecte

Dezbaterea estetică în secolul XVIII prezintă trăsături profund înnoitoare față de Renaștere și de veacul al XVII-lea, care definesc modernitatea intrinsecă a Secolului Luminilor: este vorba despre raportul dintre intelectuali și public, despre apariția saloanelor literare populate de femei și despre rolul acestora, despre noutatea crescândă a subiectelor din artă. În secolul XVIII, intelectualul și artistul sunt tot mai puțin supuși umilitoarei dependențe de figura unui Mecena sau a unei persoane dispuse să le subvenționeze munca și încep să își câștige o anumită independență economică grație expansiunii industriei editoriale. Cu câtăva vreme în urmă, Defoe își cedase drepturile asupra romanului său *Robinson Crusoe* pentru doar zece lire sterline, acum însă Hume poate deja să câștige mai bine de trei mii de lire sterline de pe urma lucrării sale *Istoria Marii Britanii*. Chiar și autorii mai puțin cunoscuți își găsesc de lucru întocmind compilații de cărți de

Jean-Etienne Liotard,
Tânără aducând ciocolata,
1745,
Dresda,
Gemäldegalerie

Pe pagina alăturată:
François Boucher,
Micul dejun,
1739,
Paris,
Musée du Louvre

popularizare care sintetizează și fac cunoscute mari teme politice și filosofice și care în Franța se vând prin târgurile itinerante. Astfel, cartea se răspândește până în localitățile cele mai îndepărtate ale provinciei respective, într-o țară în care mai bine de jumătate din populație știe să citească. Aceste schimbări pregătesc terenul pentru Revoluție; nu întâmplător Frumusețea promovată de neoclasicism va fi aleasă drept emblemă a acestui mare eveniment (precum și a imperiului napoleonic ce va urma), în timp ce Frumusețea rococo va fi identificată cu odiosul și coruptul *ancien régime*.

Filosoful se confundă acum cu criticul și cu formatorul de opinie și își creează un public mult mai vast decât cercul restrâns de intelectuali al așa-zisei Republici a Literelor, în sânul căreia câștigă tot mai multă greutate instrumentele de propagare a ideilor. Criticii cei mai cunoscuți ai vremii sunt Addison și Diderot; cel dintâi reevaluează **imaginația** ca putere de a surprinde empiric și Frumusețea artistică, și Frumusețea naturală; cel de-al doilea, cu tipicul său eclectism, studiază Frumusețea ca produs al interacțiunii dintre omul sensibil și natură, în cadrul unei **multitudini de relații surprinzătoare** și variate, a cărei percepție clădește judecata despre frumos. În ambele cazuri, propagarea acestor idei depinde direct de

Jacques-Louis David, *Portret al soților Lavoisier*, 1788, New York, Metropolitan Museum of Art

L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert, frontispiciu, 1751

Plăcerile imaginației
Joseph Addison
Foaia, 1726

Există un al doilea fel de Frumusețe pe care o întâlnim în diferite produse ale artei și ale naturii și care nu acționează asupra imaginației noastre cu acea căldură și forță semnificativă pentru specia noastră, ci trezește în noi o bucurie tainică și un fel de ispită față de locurile sau obiectele în care o descoperim. Ea constă în vivacitatea sau varietatea culorilor, în simetria și proporția dintre părțile alcătuitoare, în ordinea și în dispunerea corpurilor, sau în contopirea tuturor acestor elemente într-o cumpătată proporție. Dintre aceste felurite forme ale Frumuseții, culorile sunt acelea care încântă ochiul în cel mai mare grad. Nu întâlnim nicicând în natură un spectacol mai glorios și mai încântător decât cel pe care ni-l oferă bolta cerească la răsăritul și la apusul soarelui, cu toate că acest spectacol se rezumă doar la diferitele pete de culoare pe care le au norii situați în diverse poziții pe cer.

O multitudine de relații surprinzătoare
Denis Diderot
Tratat despre Frumos, 1772

În ciuda acestor cauze ale divergenței de opinii, nu există vreun motiv să credem că Frumosul real, acela care constă în percepția raporturilor, ar fi o himeră; aplicarea acestui principiu poate varia la infinit, iar modificările sale accidentale pot stârni polemici și războaie literare, principiul însă rămâne constant. Probabil că nu există pe pământ două persoane care să perceapă exact la fel raporturile ce guvernează un anumit obiect și care să-l aprecieze drept frumos în exact aceiași termeni; iar dacă ar exista vreo singură ființă care să nu fie sensibilă la nici un fel de raporturi, aceasta s-ar numi nu om, ci brută. Dacă s-ar arăta insensibil doar în unele domenii, acest fenomen ar scoate la iveală în el o lipsă de economie animală, iar condiția generală a restului speciei ar fi oricum suficientă ca să ne țină departe de o atitudine sceptică. Frumosul nu e întotdeauna opera unei cauze inteligente. Mișcarea adesea determină, fie într-o ființă considerată izolat, fie în mai multe ființe comparate între ele, o remarcabilă multitudine de raporturi surprinzătoare. Laboratoarele de istorie naturală ne oferă un lung șir de exemple în acest sens. Raporturile sunt în acest caz rezultatele unor combinații întâmplătoare, cel puțin în ceea ce ne privește. Natura imită, jucându-se, în sute de ocazii, produsul artei; ne-am putea chiar întreba dacă un filosof aruncat de furtună pe țărmul unei insule necunoscute ar avea vreun temei să exclame, la vederea unor forme geometrice: „Curaj, prieteni, iată, aici sunt semne făcute de oameni!"; ne-am întreba mai degrabă de câte raporturi ar trebui să dispună orice pe lumea asta pentru a avea siguranța deplină că e vorba de opera unui artist; în acest caz un singur defect de simetrie ar sta mărturie mai mult decât orice formă de raporturi. Ne-am mai întreba cum se raportează între ei timpii acțiunii cauzei întâmplătoare și relațiile menținute în efectele produse; și dacă, cu excepția celor create de Atotputernicul din ceruri, există cazuri în care numărul raporturilor poate fi compensat de cel al probabilităților.

William Hogarth,
Slujitorii Casei Hogarth,
1750-1755,
Londra,
Tate Gallery

răspândirea presei, pe care Addison o folosește pentru *Spectator*, iar Diderot pentru *L'Encyclopédie*. Firește, piața editorială produce și noi forme de reacție și frustrare. Este cazul lui Hogarth: exclus pe de piață din pricină că favorurile comitenților aristocrației britanice se îndreptau către artiștii străini, este nevoit să-și câștige traiul prin meseria de ilustrator de cărți tipărite. Pictura și teoriile estetice ale lui Hogarth exprimă un tip de Frumusețe în evident contrast cu clasicitatea aristocratică britanică. Făcând apologia intrigii, a liniei șerpuitoare și unduitoare (care se potrivește de minune atât cu o **pieptănătură** frumoasă, cât și cu o subtilă prezență de spirit), opuse așadar liniilor dure, ferme, Hogarth respinge legătura clasică dintre Frumusețe și proporție, într-un chip analog modului în care procedează și Burke, contemporanul său, pe de altă parte. Picturile lui Hogarth ilustrează o Frumusețe edificatoare și narativă, cu alte cuvinte exemplară în felul său și amplasată într-o poveste din care nu poate fi extrapolată (de parcă ar fi un roman sau o nuvelă). În strânsă corelație cu contextul narativ, Frumusețea își pierde orice aspect ideal și, nefiind legată de nici un fel de perfecțiune, se poate manifesta și prin subiecte noi: slujitorii, de exemplu, temă comună de altfel și altor autori.
Nu întâmplător în *Don Giovanni* de Mozart – care încheie epoca clasică și în același timp o inaugurează pe cea modernă – figura libertinului care caută în van Frumusețea ideală în miile de cuceriri ale sale este privită cu ironie și distanță (dar și scrupulos însemnată în carnețel, cu un talent contabil întru totul burghez) de către slujitorul Leporello.

Pieptănătura
William Hogarth
Analiza frumuseții, V, 1753 [18]*
Un alt exemplu foarte edificator îl constituie părul capului, care, destinat în primul rând ca un ornament, are această calitate în mai mică sau mai mare măsură, potrivit formei sale naturale sau celei pe care i-o dă arta.
Cel mai încântător este părul lung, cârlionțat, iar numeroasele ondulări contrastante ale șuvițelor, natural întrepătrunse, farmecă ochiul prin plăcerea parcurgerii, mai cu seamă când sunt puse în mișcare de o adiere ușoară. Poetul o știe la fel de bine ca și pictorul și a descris adesea buclele unduind zburdalnic în bătaia vântului.
Dar, pentru a arăta cum trebuie evitat excesul în complexitate, ca și în privința celorlalte principii, același păr în smocuri încâlcite va produce cea mai neplăcută impresie, căci ochiul va fi derutat și nu-și va mai găsi drumul, incapabil să urmărească atâtea linii confuze și încurcate. Cu toate acestea, moda pe care au adoptat-o doamnele în prezent, de a purta o parte a părului împletit la spate, ca niște șerpi încolăciți, care se îngroașă, în partea de sus, se subțiază în față și se armonizează firesc cu forma părului prins cu ace în creștet, este cât se poate de pitorească. Această împletire a părului în șuvițe variate reprezintă un mod iscusit de a menține complexitatea în limitele Frumosului.

Perfecțiunea nu e o rațiune a Frumuseții
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos, III, 9, 1756
E răspândită de altfel și o a doua opinie, legată strâns de prima, conform căreia perfecțiunea ar fi rațiunea însăși a Frumuseții; iar acest lucru a fost conceput pentru a se merge mult mai departe față de obiectele sensibile. Dar în acestea perfecțiunea considerată în sine este atât de departe de a fi motivul real al Frumuseții, încât exact acolo unde Frumusețea se găsește în deplinătatea sa, adică la sexul feminin, ea trimite aproape întotdeauna la ideea de slăbiciune și de imperfecțiune. Femeile își dau seama foarte bine de acest lucru și atunci se străduiesc să se bălbâie puțin, să aibă un mers ușor ezitant, să pară slabe, ba chiar plăpânde, și în toate aceste demonstrații sunt călăuzite de natură. Frumusețea abătută este cea mai mișcătoare; îmbujorarea chipului este la mare preț, iar modestia în general, care este o mărturisire tăcută a imperfecțiunii, este o calitate foarte căutată care fără îndoială că le scoate în evidență pe toate celelalte.

Atâta timp cât fustă are
Lorenzo Da Ponte
Don Giovanni, I, 5, 1787
Domnișoară, iată aici o listă
Cu femeile ce le-a iubit stăpânul meu.
E o listă lungă, am scris-o chiar eu,
Uită-te bine, citește dacă vrei,
Șase sute patruzeci în Italia
Două sute treizeci și una în Germania,
O sută-n Franța, în Turcia nouăzeci și una,
Iar în Spania sunt deja o mie trei.

Printre ele-s țărăncuțe,
Orășence, slujnicuțe,
Și contese, baronese,
Marchize și principese,
Sunt femei de-orice condiție,
De-orice vârstă s-o putea.

La cea blondă are obișnuința
Să admire gentilețea,
La cea brună – cuviința,
La cea căruntă – blândețea.

O vrea iarna pe grăsuță,
O vrea vara pe slăbuță,
Cele 'nalte-s mândre tare.
Cele mici – fermecătoare.

Bătrâioarele le vrea
Ca să le trec pe lista mea,
Dar cel mai mult vrea să se-mbete
De-amorul fragedelor fete.

N-are vreun bai de e bogată,
Dacă e slută sau ispititoare;
Atâta timp cât fustă are
Vei ști prea bine ce va vrea.

7. Femei și pasiuni

În reprezentarea eșecului existențial al seducătorului, opera *Don Giovanni* propune în schimb o figură cu totul nouă a femeii. Același lucru se poate spune și în legătură cu *Moartea lui Marat*, care atestă un fapt istoric săvârșit de o mână de femeie. Și nici nu putea fi altfel în secolul care marchează apariția femeilor pe scena publică. Acest lucru reiese cu ușurință și din tablourile epocii, în care doamnele baroce sunt înlocuite de femei mai puțin senzuale, dar mai libere ca moravuri, care au lepădat corsetul sufocant și și-au despletit părul lăsându-l să fluture în voie; la sfârșitul secolului XVIII e la modă ca sânii să nu mai fie ascunși, ci uneori să fie liber puși în valoare deasupra unei fâșii de pânză care, susținându-i, marchează talia înaltă. Doamnele din Paris organizează saloane și participă, nu doar ca simple figurante, la dezbaterile care se desfășoară în cadrul acestora, prefigurând astfel cluburile Revoluției, dar urmând de fapt o modă care se instituise cu un veac în urmă, prin discuțiile de salon asupra naturii dragostei. Nu este lipsit de semnificație faptul că scena *Îmbarcării către insula Kithira* de Watteau are drept punct de pornire geografia imaginară a pasiunilor amoroase zugrăvită, în dialogurile secolului XVII, într-un soi de **hartă a inimii**, la *Carte du Tendre*. În atmosfera unor astfel de dialoguri, a putut

Jean-Etienne Liotard,
Marie Adelaide a Franței îmbrăcată în turcoaică,
1753,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Pe pagina alăturată:
Angelica Kauffmann,
Autoportret,
cca 1770,
Florența,
Galleria degli Uffizi

apărea, spre sfârșitul secolului XVII, unul dintre primele romane de dragoste, *Prințesa de Clèves,* scris de Madame de La Fayette.
Acestuia îi urmează, în secolul XVIII, *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, *Pamela* (1742) de Samuel Richardson și *La nouvelle Eloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau. În romanul de dragoste al secolului XVIII, Frumusețea este privită prin ochiul lăuntric al pasiunilor, iar forma literară predominantă este jurnalul intim, care cuprinde deja în sine tot Romantismul de început.
Dar în urma acestor dialoguri se degajă mai ales convingerea – și aceasta este contribuția femeilor la filosofia modernă – că sentimentul nu este o simplă perturbare a minții, ci că acesta, alături de rațiune și de puterea simțurilor, este manifestarea unei a treia facultăți a omului.
Sentimentul, gustul, pasiunile se debarasează așadar de aura negativă a iraționalității, și, în încercarea de a fi recucerite de sub imperiul rațiunii, devin protagonistele unei lupte împotriva rațiunii înseși. Sentimentul reprezintă o rezervă din care Rousseau se hrănește pentru a se răzvrăti împotriva Frumuseții moderne, artificiale și decadente, redobândind pentru ochi și pentru inimă dreptul de a se cufunda în Frumusețea originară și nealterată a naturii, cu sentimentul unei mari nostalgii față de ipostazele deja dispărute ale „preabunului sălbatic" și ale tânărului plin de naturalețe și de spontaneitate, pe care le cunoscuse omul la începuturile lumii.

Carte du Tendre,
harta sentimentelor
și pasiunilor,
sec. XVII,
Paris,
Bibliothèque Nationale
de France

Pe paginile următoare:
Jacques-Louis David,
Portretul Doamnei
de Récamier,
1800,
Paris,
Musée du Louvre

O hartă a inimii
Madame de Scudéry
Clélie, histoire romaine, 1654
Dar cum nu e drum fără obstacole sau fără riscul de a te abate de la calea cea bună, celor care se află la „Prietenia Nouă" și se îndepărtează puțin prea spre stânga sau puțin prea spre dreapta, Clelia le-a prezis că vor greși drumul. Și într-adevăr, dacă vin dinspre „Mintea Mare", trec prin „Neglijență" și, mergând înainte pe drumul greșit, vor ajunge la „Inegalitate", de acolo la „Părerea-de-rău", la „Ușurătate", la „Uitare", și, în loc să ajungă la „Prețuirea drăgăstoasă", vor poposi pe malul „Lacului Indiferenței" care pe hartă se găsește uite aici. Prin apele sale domoale acesta ni se înfățișează întocmai precum îi e numele.
Pe de altă parte, pornind de la „Noua Prietenie" și îndreptându-se ușor spre stânga, către „Indiscreție", vor străbate drumul „Prefăcătoriei", al „Trufiei", care duce la „Vorbirea-de-Rău" și la „Josnicie" și, în loc să ajungă la „Recunoștința afectuoasă", se trezesc la „Marea Dușmăniei", unde toate corăbiile ajung la naufragiu. E o mare furtunoasă, cu ape tulburate de iureșul acelei pasiuni, ce-i așteaptă pe aceia care au cotit-o la stânga față de „Prietenia Nouă". Aici Clelia arată și desenează pe Hartă că sunt necesare mii de alte calități pentru a deștepta nevoia unei prietenii afectuoase. Cei care au doar defecte nu pot să aibă parte dinspre ea decât de ură sau cel puțin de indiferență.
Și fetișcana aceasta cinstită a mai vrut să spună, cu Harta ei, că nu a iubit niciodată altceva și nu va avea niciodată în suflet altceva decât tandrețea. Râul ce coboară la vale se varsă în ceea ce ea cheamă „Marea primejdioasă", căci în mare primejdie se află femeia care depășește pragul prieteniei. De aceea, dincolo de acea mare, ea crede că se întinde „Tărâmul Necunoscut", căci nu se știe ce se găsește acolo și nimeni n-a călătorit dincolo de „Coloanele lui Hercule".

Vanitatea
Daniel Defoe
Moll Flanders, 1722
Astfel eu aveam parte, după cum am spus, de toate avantajele educației de care m-aș fi bucurat dacă aș fi fost și eu o doamnă ca acelea între care trăiam; în anumite privințe eram chiar avantajată față de doamnele din jurul meu, cu toate că acestea îmi erau superioare. Era vorba de darurile cu care mă înzestrase natura, pe care nici o bogăție din lume nu le-ar fi putut cumpăra. Mai întâi eu arătam mai bine decât toate celelalte; în al doilea rând aveam forme mai împlinite; în al treilea rând, cântam mai bine ca ele, că aveam o voce mult mai bună, și credeți-mă că nu numai eu zic asta, ci toți cei care frecventau familia aceea. Mai eram și plină de trufie, ceea ce oricum ține de sexul feminin. Mă consideram frumușică, sau chiar, dacă vreți, o adevărată frumusețe; știam prea bine acest lucru și mă prețuiam mai mult decât oricine altcineva. Îmi făcea o plăcere nebună să aud pe câte cineva vorbindu-mi despre asta, ceea ce mi se întâmpla nu tocmai rar și-mi dădea o mare satisfacție [...]
Dar pricina pentru care eram atât de vanitoasă a marcat și prăbușirea mea, sau mai bine zis pricina prăbușirii mele a fost vanitatea mea. Gazda mea avea doi fii, doi gentilomi cu purtări alese și promițătoare; nenorocul meu a fost să mă înțeleg foarte bine cu fiecare dintre ei, iar ei să se poarte cu mine în două moduri complet diferite [...]
Mi-au trecut prin minte lucruri foarte stranii, parcă n-aș mai fi fost eu. Să vină un domn așa la mine și să-mi spună că e îndrăgostit de mine și că sunt, zicea el, o făptură încântătoare: astea erau lucruri cărora nu le puteam rezista, iar vanitatea creștea și mai mult în mine. Adevărul e că mintea mea era stăpânită doar de orgoliu, dar neștiind eu nimic despre răutatea acelor vremuri, nu mă preocupa câtuși de puțin nici integritatea mea, nici virtutea mea. Iar dacă tânărul meu stăpân mi-ar fi făcut avansuri de la prima noastră întrevedere, s-ar fi bucurat neîngrădit de ceea ce îi plăcea mai mult la mine.
Dar nu a găsit momentul prielnic, așa că de data asta am scăpat cu bine.

8. Jocul liber al Frumuseții

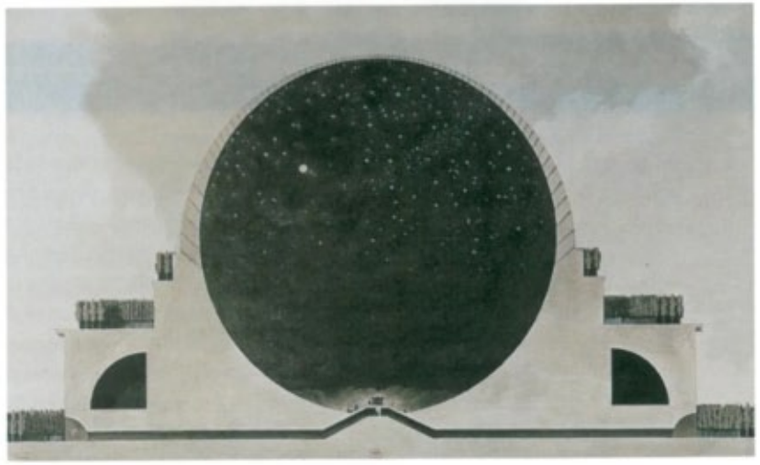
Estetica secolului XVII acordă o importanță amplificată aspectelor subiective și indeterminabile ale gustului. Reprezentantul ei de marcă, Immanuel Kant, în *Critica facultății de judecare*, așază la temelia experienței estetice **plăcerea dezinteresată** pe care o stârnește admirarea Frumuseții.
Frumos este ceea ce place în manieră dezinteresată, fără a se fi născut dintr-un anumit concept și fără a fi asociabil cu un anumit concept.
De aceea, gustul este facultatea de a judeca un obiect (sau o reprezentare) în mod dezinteresat, prin intermediul unei senzații de plăcere sau de neplăcere. Obiectul acestei plăceri este ceea ce definim drept frumos.
Este adevărat însă că, în actul de a judeca drept frumos un obiect, noi considerăm că judecata noastră ar trebui să aibă o valoare universală și că toți ceilalți trebuie (sau ar trebui) să împărtășească judecata noastră. Numai că, întrucât universalitatea judecății de gust nu solicită existența unui anumit concept căruia să i se conformeze, universalitatea frumosului nu poate fi decât subiectivă; este așadar o pretenție legitimă din partea celui care își exprimă o judecată, dar nu poate nicicum asuma valoare de universalitate cognitivă. „A simți" cu intelectul că forma unui tablou de Watteau, descriind o scenă galantă, e rectangulară, sau „a simți" cu rațiunea că orice gentilom are datoria de a da ajutor unei femei aflate într-o dificultate, nu e același lucru cu „a simți" că tabloul respectiv e frumos. În acest caz, la urma urmei, atât intelectul cât și rațiunea renunță la supremația pe care o exercită în domeniul cognitiv și respectiv în domeniul moral și se situează pe pozițiile unui joc liber față de facultatea imaginativă, după reguli pe care aceasta din urmă le dictează. Și în Kant, ca și în Rousseau sau în dezbaterile pe tema pasiunilor, asistăm cum rațiunea se retrage ușor din joc.

Plăcerea dezinteresată a Frumosului
Immanuel Kant
Critica facultății de judecare, I, 6, 1790 [19]*
Această definiție a Frumosului poate fi dedusă din cea precedentă care-l prezintă ca pe un obiect al unei satisfacții cu totul dezinteresate. Căci cel care este conștient că un lucru i-a produs lui însuși o satisfacție dezinteresată nu poate aprecia acest lucru altfel decât că el trebuie să conțină cauza satisfacției pentru oricine. Deoarece satisfacția nu se bazează pe vreo înclinație a subiectului (nici pe vreun alt interes asupra căruia el a reflectat), ci acela care judecă se simte pe deplin liber față de satisfacția pe care i-o provoacă obiectul, el nu poate găsi nici o condiție particulară ca temei al satisfacției de care subiectul acesteia să depindă în mod exclusiv.

George Romney,
Lady Hamilton întruchipând-o pe Circe,
cca 1782,
Londra,
Tate Gallery

Cu toate acestea, actul de a ceda în fața a ceea ce rațiunea nu poate controla are încă loc după regulile rațiunii înseși și nimeni mai bine decât Kant nu a reușit să țină piept acestei tensiuni lăuntrice a Iluminismului.
Și totuși Kant însuși trebuie să accepte pătrunderea unor elemente nonraționale în sânul sistemului. Unul dintre acestea ar fi legitimarea existenței, alături de „Frumusețea palpabilă", a unei „Frumuseți vagi", acea Frumusețe indefinibilă a arabescului sau a formei abstracte.
Romantismul va amplifica peste măsură spațiul acestei **Frumuseți vagi**, făcând-o să coincidă în fond cu Frumusețea *tout court*.
Dar mai presus de toate, Kant recunoaște în Sublim (v. cap. XII) puterea Naturii informe și necuprinse: stâncile îndrăznețe și maiestuoase, norii ce prevestesc furtuna, vulcanii, uraganele, oceanul și orice alt fenomen prin care se manifestă infinitatea naturii. În Kant este încă operantă încrederea nedemonstrată în pozitivitatea existentă în natură, în scopurile sale (care comportă și ajută înaintarea speciei umane către mai bine) și în armoniile sale.

John Russel,
Luna,
cca 1795,
Birmingham,
City Council

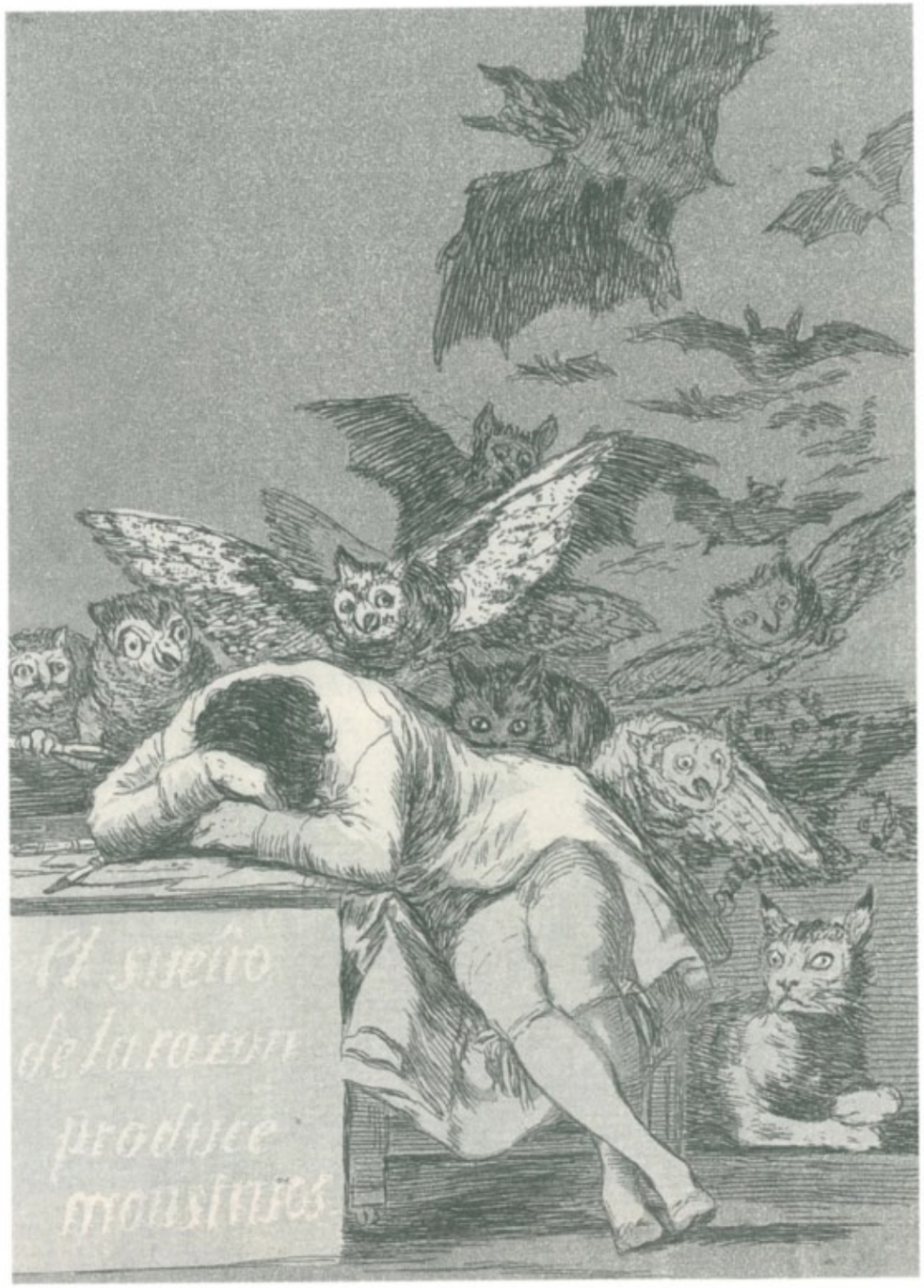


Étienne-Louis Boullée,
Cenotaful lui Newton,
detaliu,
Paris,
Bibliothèque Nationale
de France

O astfel de „teodicee estetică", definitorie pentru acest secol, este prezentă și în Hutcheson și Shaftesbury, pentru care existența în natură a răului și a urâtului nu contrazice ordinea pozitivă și substanțial bună a Creației. Cu toate acestea însă, dacă natura nu mai reprezintă o frumoasă grădină englezească, ci ceva mult mai puternic și mai greu de definit care provoacă un soi de înăbușire a vieții, devine tot mai greu să pui această emoție pe seama armoniilor universale. În fond, rezultatul *rațional* al experienței Sublimului este pentru Kant recunoașterea independenței rațiunii umane față de natură, grație descoperirii existenței unei facultăți a sufletului care poate depăși orice dimensiune perceptibilă simțurilor.

Frumusețea vagă
Giacomo Leopardi
Amintirile – Cânturi, 1824 [20]*
Nu mai credeam, dulci stele ale Ursei,
s-ajung a vă mai contempla o dată
sclipind peste grădina părintească
și-a sta cu voi de vorbă din fereastra
lăcașului unde copil trăit-am
și bucuriei i-am văzut sfârșitul.
Câte-nchipuiri cândva și câte visuri
mi-ați zămislit în gând cu chipul vostru
și-al nopții înstelate, când, pe vremuri,
cum stam tăcut întins în brazda verde,
îmi petreceam din seri o bună parte
privind la cer și ascultând câmpiei
pierdutul cânt al broaștelor departe!
Și licurici prin tufe și răzoare
se perindau, și-alei înmiresmate
foșneau ușor de vânt, și prin pădure,
departe, chiparoșii; dinăuntru,
din casă, glasuri răsunau și calmă
truda de slugi. Și ce imense gânduri,
ce dulci visări trezea în mine chipul
acelei mări și-acelor munți albaștri
pe care-n gând mă și vedeam trecându-i,
tainice lumi și bucurii de taină
sărmanei mele vieți imaginându-i,
fără să știu ce-mi pregătea destinul
și fără-a ști de câte ori durata,
pustia-mi viață-aș fi schimbat pe moarte.

Dorința de Frumusețe
Francis Hutcheson
Cercetări asupra ideii de Frumusețe și Virtute, I, 15, 1725
Rezultă cu tărie că unele obiecte sunt în mod nemijlocit surse ale acestei plăceri stârnite de Frumusețe, că noi avem simțuri potrivite pentru a o putea percepe și că aceasta este distinctă de bucuria pe care ne-o poate produce perspectiva unui profit. În fond, nu ni se întâmplă oare adesea să neglijăm ceea ce ne avantajează sau ne este util pentru a obține Frumusețe, fără nici o altă perspectivă a vreunui profit de pe urma unei forme frumoase? Acestea toate ne arată că până și atunci când din egoism căutăm să avem în jurul nostru obiecte frumoase, cu scopul de a obține acea plăcere izvorâtă din Frumusețe, cum ar fi cele legate de arhitectură, de grădinărit și de atâtea alte domenii, trebuie totuși că există o dimensiune a Frumuseții anterioară perspectivei acelor avantaje, fără de care acele obiecte nu ne-ar aduce nici un profit, și nici n-ar produce în noi acea plăcere în virtutea căreia le considerăm profitabile. Percepția noastră despre Frumusețea obiectelor, grație căreia acestea sunt considerate utile, este foarte diferită de nevoia noastră de acele obiecte atunci când ele chiar se constituie ca utile. Dorința noastră de Frumusețe poate fi contracarată de recompense sau amenințări, dar sentimentul nostru adânc al Frumuseții nu poate fi contracarat de nimic. E ca și când frica noastră de moarte sau dragostea noastră de viață ne-ar îndemna să alegem o poțiune amară sau să nu alegem mâncarea despre care simțul gustativ ne spune că e plăcută; totuși nici perspectiva de profit și nici frica de pagubă n-ar putea determina ca acea poțiune să fie de fapt plăcută simțurilor, sau ca acea mâncare să fie de fapt dezagreabilă, dacă înaintea acestei noi perspective lucrurile nu ar fi fost astfel pentru noi. În linii mari, aceasta este și ideea legată de simțul Frumuseții și al armoniei: faptul că adesea neglijăm să căutăm astfel de obiecte, fie pentru că există o perspectivă a vreunui avantaj, fie pentru că ne ferim să ne obosim prea tare, fie pentru oricare alt motiv egoist, nu dovedește că posedăm de fapt un simț al Frumuseții, ci numai că dorința noastră de Frumusețe poate fi contracarată de o altă dorință mai puternică.



9. Frumusețea crudă și tenebroasă

Pe pagina alăturată:
Francisco Goya y Lucientes,
Somnul rațiunii naște monștri,
1797-1798,
Hamburg,
Kunsthalle

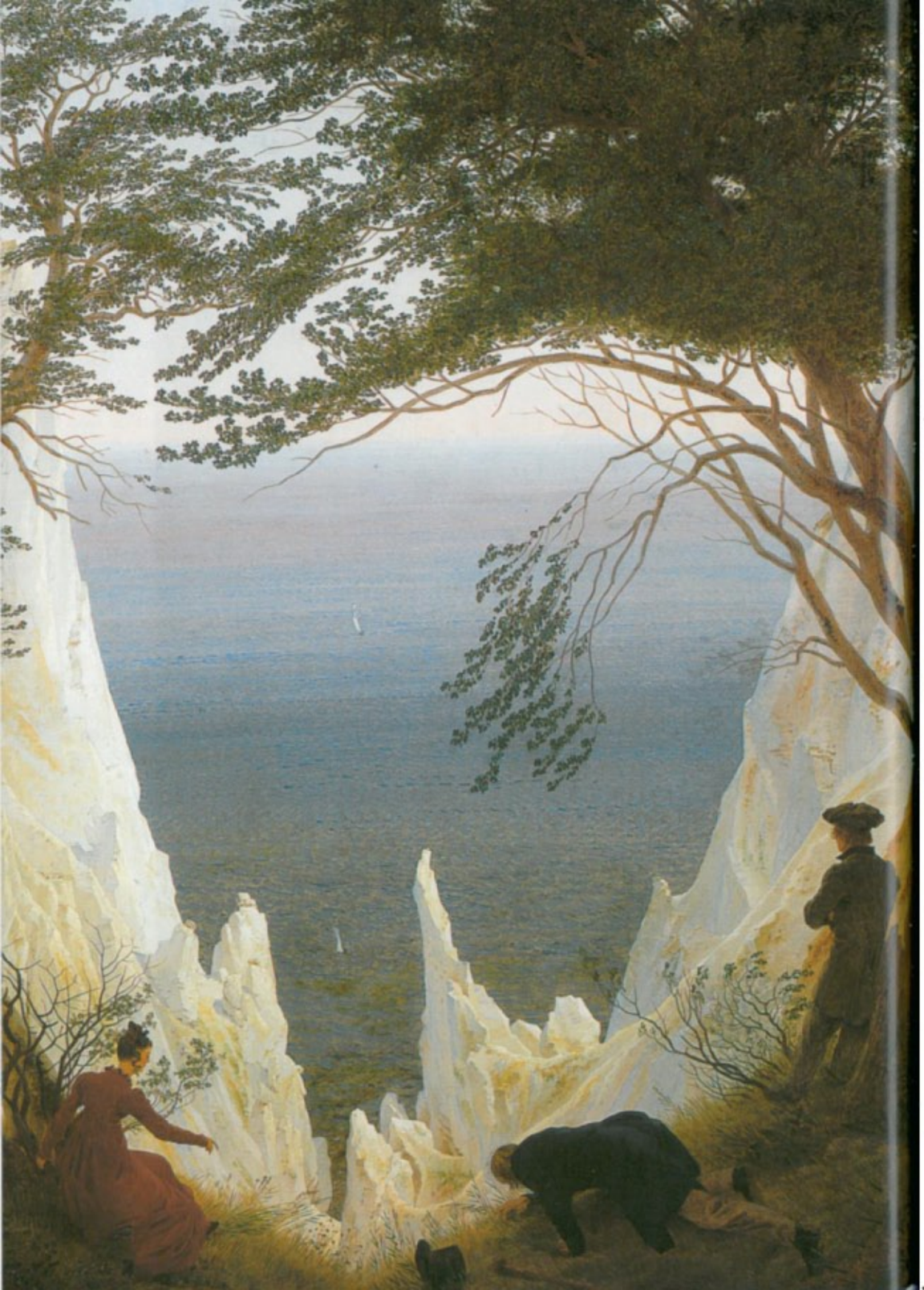
Pe paginile următoare:
Pietro Longhi,
Reuniunea,
1750,
Veneția,
Ca' Rezzonico

Latura întunecată a rațiunii apare și ea în concluziile lui Kant referitoare la independența rațiunii față de natură și la nevoia unei credințe nemotivate într-o natură bună. Rațiunea umană are puterea de a elibera din chingile materialității orice obiect cognoscibil și de a-l trece, sub forma lui de concept, în stăpânirea sa. Dacă așa stau lucrurile, atunci ce stavilă ar putea împiedica rațiunea să reducă nu numai lucrurile neînsuflețite, ci și ființele în obiecte manipulabile, exploatabile, modificabile? Cine poate împiedica **planificarea rațională a răului** și distrugerea sufletelor celor din jur?
Acest lucru îl demonstrează protagoniștii din scrierea lui Laclos *Legături primejdioase*, în care Frumusețea rafinată și cultivată reprezintă doar o mască în spatele căreia se ascunde latura tenebroasă a omului, dar mai ales setea de răzbunare a femeii, hotărâte să răscumpere cu armele cruzimii și ale răutății subjugarea pe care sexul slab a îndurat-o timp de veacuri.
Folosirea rațiunii în scopuri crude, nemiloase lasă loc bănuielii că natura nu e în sine nici bună, nici frumoasă. Și atunci ce ne oprește să ne-o închipuim, cum face De Sade, ca pe un monstru necruțător și hulpav, mereu în căutarea cărnii și a sângelui? Iar istoria omenirii nu oferă oare destule mărturii pentru a susține această teză?
Cruzimea și natura umană sunt așadar unul și același lucru, iar suferința este mijlocul prin care se poate ajunge la plăcere, aceasta fiind unicul scop de urmărit într-o lume luminată doar de raza violentă a unei **rațiuni fără limite** care își are culcușul în lumea coșmarurilor. Frumusețea trupurilor nu mai cunoaște nici o conotație spirituală; ea înseamnă doar plăcerea nemiloasă a brutei sau supliciul victimei, fără nici cel mai mic ornament moral.
Este triumful împărăției răului asupra lumii.

Planificarea rațională a răului
Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos
Legături primejdioase, 1782
Vouă vă revine acum să faceți în așa fel încât doamna Volanges să nu se sperie de gafele care i-au scăpat junelui nostru în scrisoare. Scoateți-ne din mănăstire și mai ales încercați să o determinați să renunțe la pretenția de a pune din nou mâna pe scrisorile micuței, pentru că Danceny nu le va ceda pentru nimic în lume și nu pot să nu-i dau dreptate: de această dată rațiunea și amorul merg mână în mână. Odată, ca să nu mă plictisesc, eu am citit aceste faimoase scrisori și am înțeles că ne pot deveni utile într-o bună zi. Să mă fac înțeles. Oricât de precauți am fi, tot s-ar putea să izbucnească un scandal care ne-ar zădărnici căsătoria și o dată cu ea și toate proiectele noastre despre Gercourt. În acest caz, întrucât în ceea ce mă privește trebuie să mă răzbun și pe mamă, mi-aș rezerva plăcerea de a o acoperi de ocară pe fiică-sa. Dacă aleg cu atenție ce mă interesează din această corespondență, și dacă public doar anumite fragmente, pot cu ușurință să fac să se creadă că domnișoara a fost cea cu avansurile, ba mai mult, că a sărit cu totul pe el. Iar unele scrisori ar putea să o compromită și pe mamă, aruncându-i în cârcă măcar vina de neiertat că nu și-a supravegheat fata.

Francisco Goya y Lucientes, *Saturn*, 1821-1823, Madrid, Museo Nacional del Prado

Rațiune fără limite
Mary Wollstonecraft Shelley
Frankenstein, 1818 [21]*
Nimeni nu și-ar putea închipui varietatea de simțăminte care m-au purtat, ca un uragan, în primul entuziasm al izbânzii. Viața și moartea îmi apăreau ca niște hotare ideale, dincolo de care eu, cel dintâi, puteam să pășesc, urmând să revărs un torent de lumină peste lumea noastră întunecată. O nouă specie va slăvi în mine pe izvoditorul ei; multe făpturi fericite și desăvârșite îmi vor datora existența. Nici un părinte nu va putea pretinde de la copiii săi o recunoștință tot atât de mare ca aceea pe care o voi merita eu. Urmând firul acestor gânduri, mi-am închipuit că, dacă puteam să insuflu viață materiei neînsuflețite, cu timpul voi fi în stare (deși acum găsesc că e cu neputință) să redau vieții trupul pe care moartea îl supune putrezirii.
Astfel de gânduri mă încurajau și mă însufleteau, în timp ce îmi continuam lucrul cu un zel neîntrerupt. Obrajii îmi păliseră de atâta studiu; eram foarte slăbit în urma prelungitei claustrări. Uneori, chiar în clipa în care mi se părea că am izbutit, dădeam greș; și totuși mă agățam înfrigurat de speranța în izbânda pe care ziua următoare, ora următoare puteau s-o aducă. Secretului meu, pe care nu-l împărtășisem nimănui, îi închinasem întreaga mea ființă; luna era martora trudei mele nocturne când, cu neabătută stăruință și cu răsuflarea tăiată, urmăream natura în cele mai tainice ascunzișuri. Cine își va putea închipui grozăviile neștiutelor mele cazne, ale bâjbâielilor mele prin umezeala pângărită a mormintelor, chinurile la care supuneam animalul viu spre a însufleți lutul? Și acum mă cutremur din toate încheieturile și ochii mi se împăienjenesc la amintirea acelei vremi; pe atunci însă un impuls irezistibil, aproape frenetic, mă împingea înainte; nu puneam suflet decât în slujba acelui singur țel.
Nu a fost, desigur, decât o exaltare trecătoare, și acest lucru l-am simțit limpede, pătrunzător, de îndată ce, înrăurirea nefirească încetând, m-am reîntors la vechile îndeletniciri. Strângeam oase de prin osuare; cu degete profanatoare întinam marile taine ale scheletului omenesc. Rodul scârbavnic al muncii mele îl țineam într-o încăpere izolată, ori mai bine zis într-o chilie, din care îmi făcusem laborator, și care se găsea în partea de sus a casei, despărțită de toate celelalte apartamente printr-o galerie și o scară. Acolo munceam până îmi ieșeau ochii din orbite. Multe din materialele trebuincioase mi le punea la îndemână camera de disecție ori abatorul, și, deseori, omenescul din mine se îngrețoșa în timp ce, îmboldit de o râvnă mereu nesățioasă, îmi duceam lucrul mai departe.



Gaspar David Friedrich,
Stâncile din Rügen,
1818,
Wintersthur,
Colecția Reinhart

Sublimul

1. O nouă concepție despre Frumos

În concepția neoclasică, precum și în alte epoci de altfel, Frumusețea este privită ca o calitate a obiectului pe care îl percepem ca frumos și de aceea mulți recurg la definiții clasice cum ar fi „unitate în diversitate" sau „proporție" și „armonie". Hogarth, de pildă, vorbește despre o „linie a Frumuseții" și despre o „linie a grației"; cu alte cuvinte, condiția Frumuseții constă în forma obiectului. În secolul XVIII însă încep să se impună unii termeni precum „geniu", „gust", „imaginație" și „sentiment" care ne fac să înțelegem că se elaborează o nouă concepție despre Frumos. Ideea de „geniu" și de „imaginație" trimite cu siguranță la înzestrarea celui care inventează sau produce un lucru frumos, iar ideea de „gust" se referă îndeosebi la dotarea celui capabil să aprecieze acel obiect. Este limpede însă că toți acești termeni nu au nimic de a face cu trăsăturile obiectului, ci cu dispozițiile, calitățile, capacitățile subiectului (fie el cel care produce sau cel care judecă Frumosul). Cu toate că și în veacurile anterioare se constată prezența unor termeni ce fac referință la capacitățile estetice ale subiecților (să ne gândim la concepte ca *ingegno, wit, agudeza, esprit*, asociate ideii de „găselniță sclipitoare", „figură ingenioasă"), abia din secolul XVIII drepturile subiectului de a defini experiența Frumosului intră pe deplin în joc.

Ceea ce este Frumos este definit prin modul în care înțelegem acest lucru, analizând competența celui care pronunță o judecată de gust. Centrul de greutate al dezbaterilor despre Frumos se deplasează dinspre căutarea regulilor necesare pentru realizarea și recunoașterea acestuia, înspre analiza efectelor pe care Frumosul le produce (chiar dacă Hume, în lucrarea sa

Jean-Siméon Chardin,
Balonul de săpun,
cca 1739,
New York,
Metropolitan
Museum of Art

Subiectivitatea judecății de gust
David Hume
Eseuri morale, politice și literare, XXIII, cca 1745
O cauză evidentă pentru care mulți nu pot să încerce adevăratul simțământ al Frumuseții este lipsa acelei finețe a imaginației de care avem nevoie pentru a putea fi sensibili la emoțiile cele mai subtile. Cu toții pretind să aibă o atare finețe, cu toții vorbesc despre ea și în raport cu ea și-ar dori să definească orice tip de gust sau de sentiment.

Caracteristici obiective
David Hume
Eseuri morale, politice și literare, XXIII, cca 1745
Deși este sigur că Frumusețea și Urâțenia, în mai mare măsură decât dulcele și amarul, nu sunt calități ale obiectului, ci aparțin în întregime sentimentelor legate de interior sau exterior, trebuie să recunoaștem totuși că există obiecte ale căror calități reușesc prin natura lor să trezească astfel de sentimente. Dar, dat fiind că acele calități se pot manifesta în mică măsură sau pot fi amestecate unele cu altele, se întâmplă adesea ca gustul să nu reacționeze în fața unor calități atât de mărunte sau să nu fie în stare să discearnă toate acele savori în dezordinea în care acestea i se prezintă. Când organele de simț sunt atât de fine încât nimic nu le poate scăpa și în același timp atât de precise încât pot percepe fiecare ingredient al compoziției, avem de-a face cu ceea ce numim delicatețea gustului, atât în sens literal, cât și în sens metaforic. Aici, așadar, sunt utile regulile generale ale Frumuseții, care derivă din modele bine cunoscute și din cercetarea a ceea ce place sau displace când se prezintă singur și la un grad ridicat ; iar dacă aceleași calități, prezente într-o compoziție variată și la un grad mai puțin înalt, nu frapează organele de simț printr-o senzație de plăcere sau de neplăcere, acelei persoane i se neagă orice pretenție de delicatețe în simțiri.

Jean-Honoré Fragonard,
Tânără citind,
1776,
Washington,
National Gallery

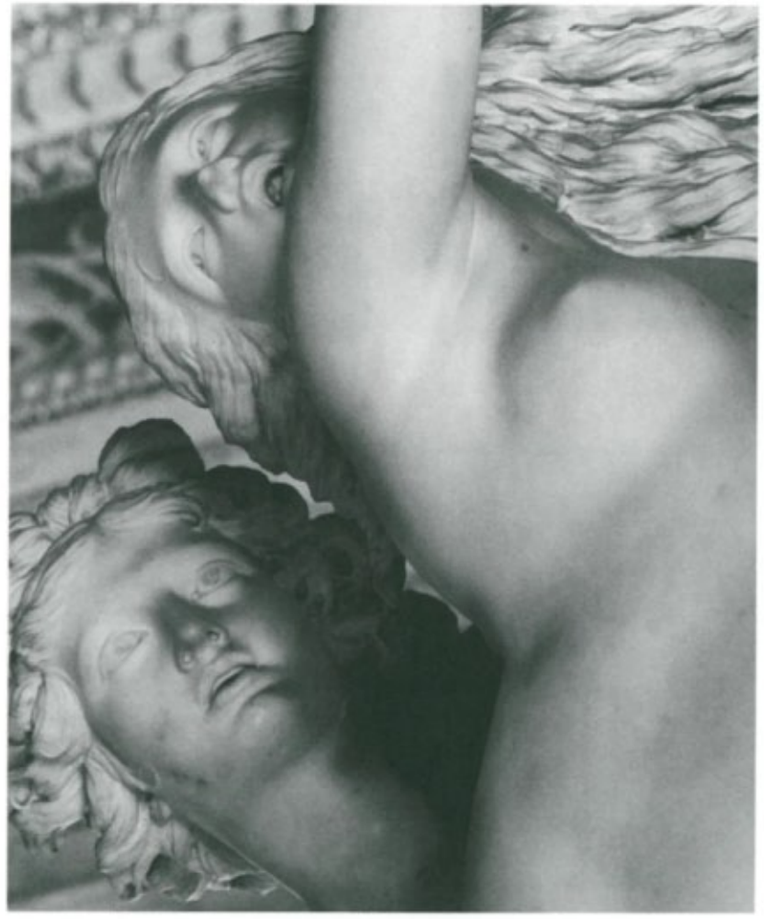
Regula gustului încearcă să concilieze **subiectivitatea judecății de gust** și experiența Frumosului cu proprietățile obiective ale lucrului apreciat drept frumos. Faptul că Frumosul este ceva ce ne pare ca atare nouă, celor care îl percepem, și că este legat de simțuri, de recunoașterea unui sentiment de plăcere, reprezintă o idee predominantă ce se regăsește în cercuri filosofice diferite. Tot astfel, și tot în cercuri filosofice diferite, își face treptat loc ideea de Sublim.

2. Sublim este ecoul unui mare suflet

Primul care a vorbit despre **Sublim**, dedicând acestui concept un mic tratat devenit celebru, este Pseudo-Longinus, un autor de epocă alexandrină. Lucrarea sa va circula intens încă din secolul XVII în traducerea engleză a lui John Hall și în cea franceză a lui Boileau, dar de-abia din veacul al XVIII-lea acest concept va fi reluat cu multă vigoare.
Pseudo-Longinus consideră că Sublimul este expresia unor mari și nobile pasiuni (cum sunt acelea produse de poemele homerice sau de marile tragedii clasice) care declanșează o **participare sentimentală** atât din partea subiectului care creează opera de artă, cât și a subiectului care beneficiază de aceasta. Pe primul plan al procesului creației artistice, Longinus situează momentul de entuziasm: Sublimul reprezintă pentru el ceva ce animă din interior discursul poetic, purtându-și ascultătorii și cititorii spre extaz. Longinus acordă multă atenție tehnicilor retorice și stilistice prin care se obține un astfel de efect, afirmând așadar că la Sublim se ajunge prin artă. După Longinus, așadar, **Sublimul este un efect al artei** (și nu un fenomen natural) la obținerea căruia contribuie anumite reguli și are drept scop crearea unei stări de desfătare. Primele reflecții pe marginea celor scrise de Pseudo-Longinus, datând din secolul XVII, se referă cu precădere la un „stil Sublim", și deci la un procedeu retoric adecvat subiectelor eroice și la un limbaj elevat, în stare să stârnească pasiuni de o mare noblețe.

Sublimul
Pseudo-Longinus (sec. I)
Despre Sublim, I
[...] Sublimul nu îi poartă pe ascultători către persuasiune, ci către exaltare, fiindcă distanța nepreväzută pe care o provoacă precumpănește întotdeauna în raport cu toate acele lucruri care ne conving sau ne plac.

Participarea sentimentală
Pseudo-Longinus (sec. I)
Despre Sublim, VIII
[...] Prin însăși natura sa, sufletul, în fața a ceea ce este cu adevărat Sublim, se înalță și, cuprins de o făloasă exaltare, se umple de o bucurie dublată de mândrie, ca și cum el însuși ar fi zămislit ceea ce a ascultat. Așadar, un cititor cult și experimentat, dacă, după o repetată citire și ascultare, nu trăiește nimic înălțător, iar acele vorbe nu-i trezesc nici un gând mai profund decât stricta lor percepție literală, nu se află în fond în fața unei adevărate stări de Sublim, ci în fața a ceva ce e făcut să existe doar atât cât durează lectura sau audiția.
Pentru că adevărata măreție este aceea care îmbogățește gândurile, care e greu, ba chiar imposibil de tăgăduit, care ne lasă o amintire trainică și de nesters. Pe scurt, Frumusețea cu adevărat sublimă este aceea care place tuturor.



Gian Lorenzo Bernini,
Apollon și Dafne,
detaliu,
1625,
Roma,
Villa Borghese

Sublimul ca rezultat al artei
Pseudo-Longinus (sec. I)
Despre Sublim, VII
Cinci sunt așadar sursele Sublimului pe care le putem considera cele mai productive; sunt cinci categorii care au ca premisă comună și fundamentală talentul limbii, fără de care nu se poate face chiar nimic. Cea dintâi și cea mai puternică e reprezentată de avântul exuberant al gândurilor, așa cum l-am definit și în cartea mea despre Xenofon, iar a doua este pathosul cuceritor și inspirat. Dar aceste două prime tendințe către Sublim sunt mai degrabă înnăscute autorului. La celelalte trei se ajunge în schimb prin intermediul artei. Și acestea sunt: modalitatea formală a figurilor (ce se împart în figuri ale gândirii și figuri ale limbajului), inventivitatea expresivă (care constă din două părți: selecția lexicală și elaborarea tropică a stilului) și, în fine, ca o a cincea sursă a măreției care le cuprinde pe toate celelalte, frumusețea și șlefuirea compoziției.

3. Sublimul naturii

Spre finele veacului XVIII ideea de Sublim este asociată îndeosebi cu o experiență legată nu de artă, ci de natură, în care se preferă forma amorfă, durerosul, teribilul.
De-a lungul secolelor s-a recunoscut faptul că există lucruri frumoase și plăcute, dar și lucruri sau fenomene îngrozitoare, înspăimântătoare și dureroase; adesea arta fusese lăudată pentru faptul de a fi imitat sau reprezentat în chip frumos urâtul, forma informă și groaznicul, monștrii sau diavolul, moartea sau furtuna. În *Poetica* sa, Aristotel explică modul în care tragedia, în reprezentarea unor evenimente cutremurătoare, trebuie să stârnească în sufletul spectatorului **milă și frică**. Accentul, totuși, este pus pe procesul de purificare (**katharsis**) prin care spectatorul se eliberează de acele pasiuni care în sine nu provoacă nici o plăcere.
În secolul XVII unii pictori sunt apreciați pentru a fi reprezentat creaturi slute, hidoase, diforme, oloage, sau ceruri înnegurate de furtună, cu toate că nimeni nu afirmă că o furtună pe mare sau pe uscat sau un chip hâd și amenințător ar putea fi ceva frumos în sine.
În această etapă istorică, universul plăcerii estetice se împarte în două tărâmuri, cel al Frumosului și cel al Sublimului, chiar dacă aceste două

Caspar Wolf,
Puntea diavolului,
1777,
Aarau,
Aargauer Kunsthaus

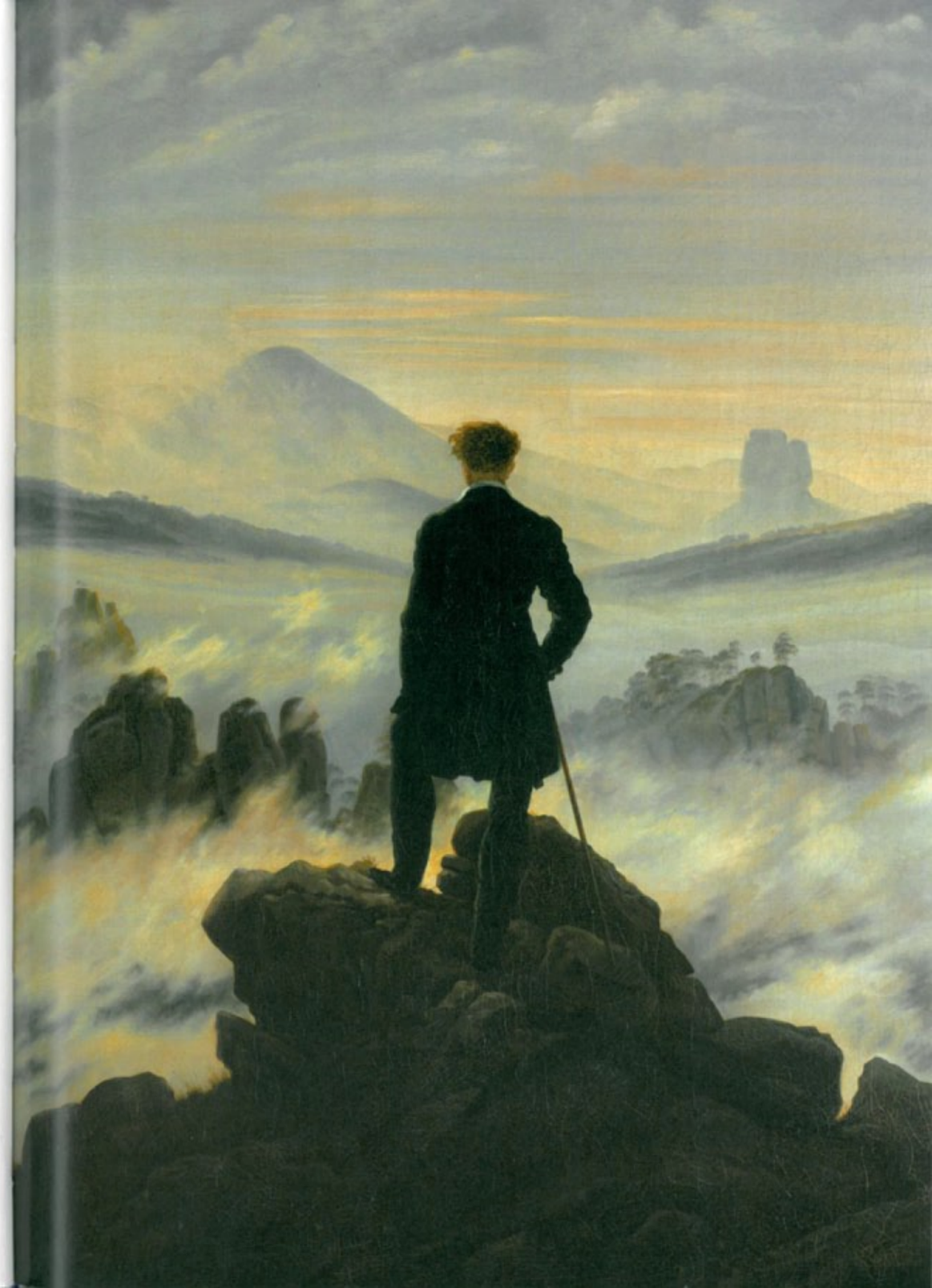
Milă și frică
Aristotel (sec. IV I.Ch.)
Poetica, XIV [22]*
Așadar, în sufletul privitorului, frica și mila pot fi stârnite prin artificii scenice; mai pot fi însă stârnite și de simpla înlănțuire a faptelor, ceea ce-i preferabil și demn de un poet mai talentat. Într-adevăr, intriga trebuie în așa fel închegată încât, chiar fără să le vadă, ascultătorul întâmplător să se înfioare și să se înduioșeze de cele petrecute: cum ar fi cazul cu cine s-ar mulțumi să asculte povestea lui Oedip. Celălalt fel de a ajunge la acest rezultat – pe calea spectacolului – e și mai puțin artistic și condiționat de mijloacele puse la dispoziție de *choreg*.
Cât privește pe cei care, pe calea spectacolului, nu urmăresc să provoace spaima, ci numai senzația unei grozăvii, n-au nici o legătură cu tragedia: desfătarea pe care trebuie să o cerem unei tragedii nu poate fi, într-adevăr, orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie. Datoria poetului fiind să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitații în stare să stârnească mila și frica, e limpede că aceasta trebuie obținută din înlănțuirea faptelor.

Katharsis
Aristotel (sec. IV I.Ch.)
Poetica, VI [23]*
Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățarea acestor patimi.

Caspar David Friedrich,
Naufragiul,
1824,
Hamburg,
Kunsthalle

Pe pagina alăturată:
Caspar David Friedrich,
Călător printr-o mare de ceață,
1818,
Hamburg,
Kunsthalle

tărâmuri nu sunt pe deplin separate (așa cum se întâmplase în cazul distincției între Frumos și Adevărat, între Frumos și Util și chiar între Frumos și Urât), întrucât experiența Sublimului capătă multe dintre caracteristicile atribuite anterior experienței Frumosului.
Secolul XVIII este o epocă a călătorilor nerăbdători să cunoască noi peisaje și noi obiceiuri, dar nu din dorința de a cuceri noi teritorii, așa cum s-a petrecut în veacurile precedente, ci pentru a trăi plăceri și emoții noi. Ia amploare astfel gustul pentru elementul exotic, interesant, bizar, diferit, **uluitor**. În această perioadă ia naștere ceea ce am putea numi „poetica munților": călătorul care se aventurează în traversarea Alpilor este fermecat de râpile greu accesibile, de ghețurile veșnice, de hăurile fără fund, de **întinderile nemărginite**.
Încă de la sfârșitul secolului XVII, Thomas Burnet în *Tellurius theoria sacra* descifrează în **experiența muntelui** ceva ce înalță sufletul spre Dumnezeu, invocând umbra infinitului și stârnind gânduri și pasiuni măreațe.
În secolul XVIII, Shaftesbury nota în lucrarea sa *Eseuri morale:* „Și râpile stâncoase, și văgăunile năpădite de mușchi, și peșterile întortocheate, și cascadele în trepte îmi par toate cât se poate de fascinante, pentru că știu să reprezinte natura în chipul ei cel mai frust și pentru că sunt toate învăluite într-o măreție care depășește cu mult contrafacerile ridicole ale grădinilor nobiliare".



Uluitor
Edgar Allan Poe
Aventurile lui Gordon Pym, 1838
Tenebre sinistre pluteau acum deasupra noastră, dar din adâncimile lăptoase ale oceanului se înălțau scânteieri ce ne învăluiau ambarcația într-o lumină nefirească.
Ne simțeam aproape înăbușiți de acea ploaie de cenușă albă care se abătea tot mai apăsătoare asupra noastră și a bărcuței noastre, care cum intra în contact cu apa, cum se topea. Culmea de unde se prăvălea cascada nu se deslușea bine în depărtare, cu toate acestea ne îndreptam către ea cu o viteză ametitoare. Când și când ni se înfățișau pentru o clipă hăuri ce se căscau în fața noastră, în viscerele cărora se ascundea un haos de forme mișcătoare și nesigure din care se descătușau vânturi nimicitoare și tăcute ce sfârtecau suprafața strălucitoare a oceanului.

Întinderi nemărginite
Ugo Foscolo
Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis, 1798 [24]*
13 mai
De-aș fi pictor! Câtă bogăție pentru penelul meu! Cufundat în ideea încântătoare a Frumosului, artistul face să atipească toate celelalte pasiuni sau cel puțin le îmblânzește. Și chiar dacă aș fi pictor? Am văzut în pictură și în poezie natura frumoasă, uneori chiar și neprihănită; dar natura măreață, fără hotar, cu neputință de imitat, nu am văzut-o nicicând înfățișată. Homer, Dante și Shakespeare, trei maeștri ai tuturor priceperilor supraomenești, mi-au cucerit închipuirea și mi-au înflăcărat inima: am scăldat în lacrimi fierbinți versurile lor; și am adorat umbrele lor sfinte, de parcă le-aș fi văzut stând pe bolțile mărețe, care încununează universul, și stăpânind veșnicia. Chiar și lucrurile din natură pe care le văd în fața ochilor îmi depășesc toate puterile sufletului și nu aș cuteza, Lorenzo, nu aș cuteza, chiar dacă ar retrăi în mine Michelangelo, să trag primele linii. Sfinte Dumnezeule! Când privești o seară de primăvară, te bucuri tu oare de înfăptuirea ta? Pentru a mă mângâia, tu ai făcut să țâșnească pentru mine un izvor nesecat de plăcere pe care însă eu am privit-o deseori cu nepăsare. Pe vârful muntelui aurit de razele blânde ale Soarelui ce apune mă văd înconjurat de un lanț de dealuri pe care unduiesc lanurile și se clatină vița, cățărată în ghirlande stufoase pe măslini și pe ulmi; râpile și culmile îndepărtate se înalță tot mai sus, de parcă ar fi durate unele peste altele. Sub mine povârnișurile muntelui s-au căscat în prăpăstii sterpe și printre ele sporesc umbrele serii care se ridică încetul cu încetul; fundul întunecat și înspăimântător pare gura unui hău. Pe panta de miazăzi stăpânește în văzduh pădurea ce domină și întunecă valea unde pasc la răcoare oile, și se cațără pe coaste turmele de capre risipite. Păsărelele cântă abia auzit de parcă ar plânge ziua care se stinge, mugesc junicile și vântul se bucură parcă de susurul frunzelor. Dar spre miazănoapte colinele se despart, și se deschide privirii un șes nesfârșit; prin țarinile din apropiere se zăresc boii care se întorc spre casă; țăranul trudit îi urmează sprijinit în toiag; și în vreme ce mamele și nevestele pregătesc cina familiei ostenite, fumegă satele ce mai albesc încă în depărtare și colibele risipite pe câmpie. Păstorii mulg oile, iar bătrâna care torcea în pragul târlei lasă furca și mângâie tăurașul și mielușeii care behăie în jurul mamelor lor. Privirile țintesc mai departe și, după șiruri nesfârșite de copaci și de ogoare, ajung la orizont, unde totul se micșorează și se pierde. Stingându-se, Soarele trimite Naturii câteva raze, parcă în semn de ultim rămas-bun; iar norii se înflăcărează, apoi pâlesc și în cele din urmă se întunecă: atunci câmpia dispare, umbrele se risipesc pe fața pământului, iar eu, ca în mijlocul unui ocean, nu mai zăresc decât cerul.

Experiența munților
Thomas Burnet
Telluris theoria sacra, IX, 1681
Lucrurile de mari dimensiuni din Natură sunt, după mine, cele mai plăcute privirii; după bolta cerească cu nenumăratele ei zone presărate de stele, nu există ceva care să mă încânte mai presus de marea cea nesfârșită și de culmile munților. Există ceva grandios și maiestuos în înfățișarea lor, ceva ce trezește în cugetul nostru gânduri mărețe și mari pasiuni. În preajma lor, gândul se înalță în mod firesc către Dumnezeu și slava Lui, și toate câte au măcar o umbră sau o aparență de infinit, așa cum se întâmplă cu cele ce depășesc puținta noastră de a înțelege, reușesc să umple și să covârșească prin forța preaplinului lor cugetul nostru, proiectându-l într-un soi de plăcută uimire și admirație.

4. Poetica ruinelor

Din a doua jumătate a secolului XVIII se face simțit gustul pentru arhitectura gotică; aceasta, spre deosebire de dimensiunile neoclasice, nu poate părea decât disproporționată și neregulată, iar acest nou gust pentru neregulat și nedefinit duce spre un reînnoit cult al ruinelor. Renașterea redescoperise ruinele vechii civilizații grecești pentru că prin ele se putea deduce forma desăvârșită a operelor originale; neoclasicismul, în schimb, încercase să reinventeze aceste forme (să ne gândim la Canova și la Winckelmann). Acum însă ruinele sunt admirate pentru înfățișarea lor neterminată, pentru semnele cu care timpul inexorabil le-a marcat, pentru vegetația ce le-a invadat în voie, pentru zidurile crăpate și năpădite de mușchi.

Karl Friedrich Schinkel,
Oraș medieval pe malul râului,
1815,
Berlin,
Nationalgalerie

Pe paginele următoare:
Caspar David Friedrich,
Mănăstirea din pădurea de stejari,
1809-1810,
Berlin,
Nationalgalerie

Ruine
Percy Bysshe Shelley
Adonais, XLIX, 1821
Pleacă la Roma, unde se află Paradisul
și totodată mormântul, orașul și deșertul;
și plimbă-te prin locurile în care ruinele se
înalță precum niște creste sfărâmate, pe unde
buruienile înflorite și păduricile înmiresmate
înveșmântează oasele dezgolite ale Dezolării;
iar spiritele acelor locuri îți vor călăuzi pașii
către un povârniș acoperit de multă verdeață,
unde, precum zâmbetul unui copil, prin iarba
ce a năpădit morții, se răspândește lumina
florilor surâzătoare [...]

5. „Goticul" în literatură

Gustul pentru gotic și pentru ruine nu caracterizează doar universul vizualului, ci și literatura: în a doua jumătate a acestui secol înflorește așa-zisul „roman gotic", populat de castele părăsite, de mănăstiri în paragină și de neliniștitoare galerii subterane, teren ideal al viziunilor nocturne, al fărădelegilor tenebroase, al strigoilor.
În paralel, o adevărată înflorire o vor cunoaște poezia cimitirelor, elegia funebră și erotismul mortuar, acesta din urmă atingând o culme a morbidului prin decadentismul sfârșitului de secol XIX (după ce își făcuse apariția în poezia secol XVI prin episodul morții Clorindei din Tasso). Astfel, în timp ce unii înfățișează peisaje sau situații înfricoșătoare, alții se întreabă de ce oare oroarea poate înfiora de plăcere, știut fiind faptul că până la acea epocă ideea de plăcere fusese asociată exclusiv experienței Frumosului.

Poezia cimitirelor
Percy Bysshe Shelley
Laudă Frumuseții intelectuale, V, 1815-1816
Copil fiind, umblam după stafii,
Treceam prin peșteri, prin păduri vrăjite,
Rostind acele vorbe otrăvite
Ce-s hrana noastră când suntem copii:
Nădăjduiam cu morții a vorbi,
Nădejdea însă a fost deșartă,
Dar tot gândindu-mă la soartă,
La vremea când, de vânturi îndrăgite,
Făpturile naturii se trezesc
Și despre flori și paseri își vorbesc,
Cu umbra ta m-am pomenit
Și-am dat atunci un țipăt, fericit!

Erotism mortuar
Percy Bysshe Shelley
Poeme postume, 1820 [25]*
E ca o femeie muribundă care,
palidă și trasă la față, înfășurată
într-un voal străveziu,
iese din odaia ei,
și-o minte fără noimă, nesigură și rătăcită
o călăuzește.
Către răsăritul cufundat în beznă,
luna s-a înălțat,
albind pe cer ca o bucată strâmbă de aluat.

Moartea Clorindei
Torquato Tasso
Ierusalimul eliberat, XII, 1593 [26]*
Se țes pe chipu-i crini și violete,
Stau ochii-i pironiți spre slava clară;
Se-ntoarse soarele din drum și stete
Cu milă s-o privească pe fecioară.
Ea mâna sloi eroului i-o dete,
Cum graiul ei trăgea și el să moară,
În semn de pace – Moartă, parcă doarme
Cea neîntrecută-n farmec și în arme.

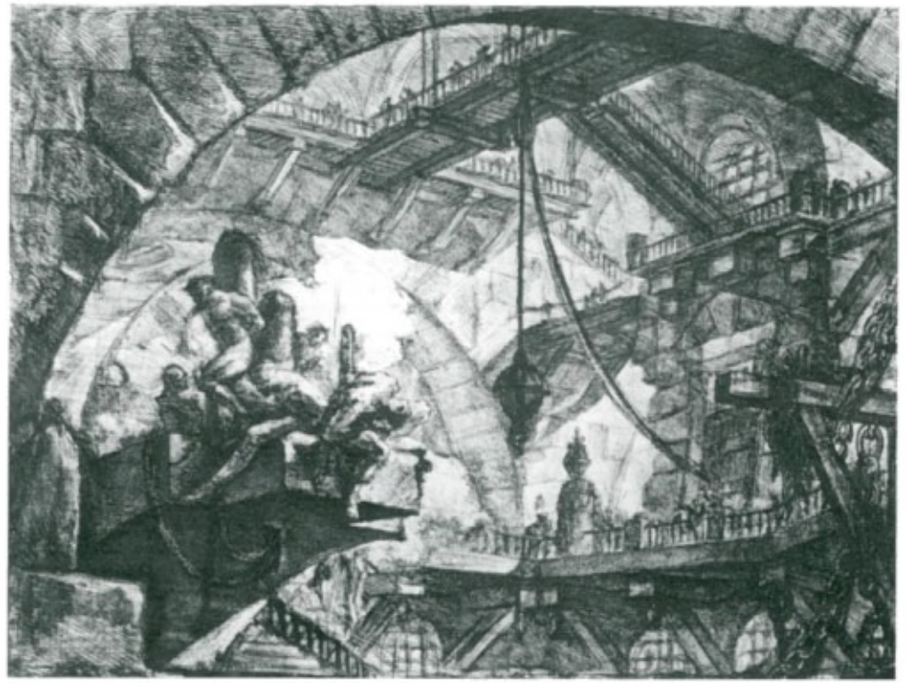
Tancred, văzându-i sufletul gingaș
Zburând, își pierde strânsa-n piept putere.
De sine stăpânirea de ostaș
I-i frântă de năprasnică durere
Ce-n inimă-adunată,-n strâmt sălaș,
Pe chip și-n simțuri vălul morții cere.
Livid și mut, de stană, lac de sânge,
Privelișteа sfârșitului răsfrânge.

Johann Heinrich Füssli,
Coșmarul,
1781,
Detroit,
The Institute of Arts

Groaza
Friedrich Schiller
Despre arta tragică, 1792
E o trăsătură generală a firii noastre faptul că tot ceea ce e trist, înfricoșător, groaznic ne atrage cu o vrajă irezistibilă; că simțim respingere, dar și o egală atracție față de scenele de durere și spaimă. Cu toții ne strângem cu sufletul la gură în jurul celui care povestește scena unei crime; cu toții devorăm cu nesaț poveștile pline de aventuri despre fantome, iar nesațul este cu atât mai mare, cu cât povestirea reușește mai tare să ne facă părul măciucă de groază. Această reacție a sufletului nostru se manifestă mai puternic în fața obiectelor aflate realmente în fața ochilor noștri. O furtună care provoacă scufundarea unei întregi flote, privită de pe mal, ar anima imaginația noastră cu aceeași forță cu care ne-ar tulbura și sufletul; e greu de crezut, cum crede Lucretius, că o atare plăcere naturală ia naștere întrucât comparăm primejdia la care asistăm cu siguranța de care noi înșă, ca privitori, ne bucurăm. Și cât de lung este alaiul care însoțește un răufăcător la locul pedepsirii sale! Nici satisfacția pe care o trăiești când se face dreptate, nici nevoia josnică de răzbunare nu pot de fapt explica acest fenomen. Poate că, în sufletul său, privitorul l-a iertat în fond pe nefericitul acela, iar compasiunea sa sinceră poate că ajută la mântuirea lui; cu toate acestea, în măsură mai mare sau mai mică, martorul acelui spectacol este măcinat de dorința curioasă de a fi numai ochi și urechi când e vorba de suferința lui. Dacă o persoană educată și cu sentimente rafinate prin comportamentul său face excepție, acest lucru se întâmplă nu pentru că acest instinct n-ar exista și în el, ci pentru că acesta este doar înăbușit de forța dureroasă a milei, sau ținut în frâu de legile cuviinței. Dar un fiu mai necioplit al naturii, căruia nici un simțământ al omeniei delicate nu i-a pus un căpăstru, se va lăsa fără rușine în voia acestui puternic impuls. Care trebuie așadar că-și are temelia în dispoziția naturală a sufletului omenesc și care trebuie explicat printr-o lege psihologică generală.

6. Edmund Burke

Opera care a contribuit mai mult ca oricare alta la răspândirea temei Sublimului a fost *Cercetare filosofică asupra originii ideilor de Sublim și de Frumos* de Edmund Burke, apărută într-o primă versiune în 1756 și apoi în 1759.
„Tot ceea ce poate trezi senzația de durere sau de primejdie, adică tot ceea ce este într-un anumită măsură înspăimântător, sau vorbește despre obiecte înfricoșătoare, sau se manifestă în mod asemănător terorii, reprezintă o sursă a Sublimului, cu alte cuvinte a celor mai puternice emoții pe care sufletul este în stare să le trăiască."
Burke situează Sublimul în opoziție cu Frumosul. Frumusețea este mai întâi de toate o calitate obiectivă a corpurilor „prin care acestea trezesc dragostea", capabilă să acționeze asupra minții umane prin intermediul **simțurilor**.
Burke este contrar ideii că Frumusețea ar consta într-o echilibrată proporție și o bună adecvare față de scop (polemizând astfel cu secole întregi de cultură estetică) și consideră definitorii pentru conceptul de Frumos diversitatea, **dimensiunile reduse**, **netezimea**, **variația treptată**, delicatețea, puritatea, **luminozitatea culorii** și – într-o anumită măsură – **grația** și eleganța.
Aceste opțiuni ale sale sunt interesante întrucât se află în antiteză cu ideea de Sublim care implică dimensiuni colosale, asprime, părăginire, soliditate, masivitate, întunecime. Sublimul ia naștere atunci când se dezlănțuie pasiuni cum e groaza, de pildă; Sublimului îi prieste bezna și îi este asociată ideea de forță și de privațiune, reprezentată de neant, de **singurătate** și de **tăcere**.
De Sublim ține nesfârșitul, potrivnicia, aspirația către ceva **tot mai grandios**.
Este greu de descoperit în toată această serie de caracteristici o idee unificatoare datorită faptului că în spatele acestor categorii se simte puternic gustul personal al lui Burke (astfel, păsările sunt frumoase, dar disproporționate, pentru că au gâtul mai lung decât restul corpului și coada prea scurtă, iar măreția este pentru el prezentă în aceeași măsură și în cerul înstelat, și într-un joc de artificii).
Ceea ce este interesant în tratatul său este înșiruirea de elemente destul de incongruente care, nu neapărat toate la un loc, apar în definițiile Sublimului la trecerea dintre secolele XVIII și XIX. Iată din nou invocate construcțiile întunecoase și lugubre, în special cele în care este foarte marcată trecerea de la lumina de afară la bezna de dinăuntru; se afirmă răspicat preferința pentru cerul înnorat și nu pentru cel senin, pentru noapte și nu pentru zi, iar în domeniul celorlalte simțuri, pentru gustul amar și mirosurile grele.



Giovanni Battista Piranesi, *Prizonieri pe o platformă suspendată*, planșă din *Închisori imaginare*, 1745

Când Burke vorbește de Sublimul sonor, evocând „vuietul măreților cataracte și al furtunilor dezlănțuite, bubuitul tunetului și al loviturilor de tun", sau urletele animalelor, exemplele lui pot părea destul de lipsite de subtilitate, dar când vorbește despre senzația neașteptată pe care o trezește în noi un sunet de mare amploare, când „atenția toată e trează, iar facultățile minții noastre se încordează spre a se putea pune la adăpost", sau când afirmă că „un singur sunet de o anumită forță, chiar și de scurtă durată, dacă e repetat la anumite intervale, produce o puternică reverberație în noi", e greu să nu ne gândim la începutul *Simfoniei a V-a* a lui Beethoven.
Burke afirmă că nu poate explica adevăratele cauze ale efectului Sublimului și Frumosului asupra omului și se întreabă cum de poate groaza să stârnească în noi senzația de plăcere. Răspunsul lui este: acest lucru este cu putință doar când acel ceva înfricoșător nu ne paște de prea aproape. Afirmația se referă la o anumită **detașare de ceea ce provoacă spaimă** și deci la un soi de neimplicare. Durerea și groaza sunt cauza Sublimului doar dacă nu sunt nocive cu adevărat. Această lipsă de implicare este aceeași care de-a lungul secolelor a părut a fi strict legată de ideea de Frumos. Frumos este ceea ce trezește un tip de plăcere care nu împinge în mod necesar către posedarea sau consumarea lucrului ce place; în aceeași măsură, oroarea produsă de Sublim este oroarea față de ceva ce nu ne poate stăpâni și nu ne poate face rău. În aceasta constă legătura profundă dintre Frumos și Sublim.

Simțuri
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos I, 10, 1756 [27]*
Așadar, obiectul acestei pasiuni tulburi pe care o numim dragoste este Frumusețea sexului. Bărbații sunt atrași de Frumusețea trupească în general, întrucât are de-a face cu viața sexuală și urmează astfel unei legi obișnuite în natură; pe de altă parte însă, când e să iubească pe cineva anume, se opresc asupra Frumuseții personale. După părerea mea, Frumusețea este o calitate socială, căci dacă femeile și bărbații – și nu numai oamenii, ci și alte animale – ne oferă o bucurie și o plăcere ochilor, când ne atrag privirile (și numărul acestora este destul de mare) ne inspiră sentimente de tandrețe și afecțiune față de persoana lor; dorim să avem aceste persoane aproape de noi și de bună voie intrăm într-un anumit tip de relație cu ele, în afară de cazul când avem rațiuni puternice de a n-o face.

Dimensiuni reduse
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos III, 13, 1756 [28]*
În afara speciei noastre, în regnul animal de pildă, creaturile mici ne trezesc afecțiunea: de pildă păsărelele și animalele mici. Un „lucru mare și frumos" e o expresie rareori întâlnită, pe când „un lucru mare și urât" se întâlnește destul de des. E o mare diferență între admirație și iubire. Sublimul, cauza primului sentiment, se află întotdeauna în lucrurile măreț și cumplite; celălalt își află cauza în obiectele mici și plăcute; ne supunem lucrurilor pe care le admirăm, dar le îndrăgim pe cele ce ni se supun; în primul caz suntem siliți să o facem, în celălalt suntem măguliți. Pe scurt, conceptele de Sublim și Frumos sunt bazate pe temeiuri atât de diferite încât este greu, era să spun imposibil, să ne gândim că același obiect le-ar putea întruni fără să scădem considerabil efectul pe care unul sau celălalt îl are asupra simțirii noastre. Deci, în ceea ce privește mărimea, obiectele frumoase sunt relativ mici.

Netezimea
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos III, 14, 1756 [29]*
Următoarea trăsătură care se poate observa în mod constant la toate obiectele frumoase este netezimea. Este o trăsătură atât de caracteristică frumosului încât nu-mi vine în minte nici un obiect frumos care să nu fie neted. La copaci și flori, frunzele netede sunt frumoase; la fel sunt plantele netede ale grădinilor, râurile line, penele și blana linsă a păsărilor și animalelor; femeile frumoase au pielea netedă, iar mobilele de soi au suprafețe lustruite și netede. O mare parte din efectul frumosului se datorează acestei calități. Să luam orice obiect frumos și să-l înzestrăm cu o suprafață aspră și colțuroasă; oricât ar fi de bine alcătuit în celelalte privințe, el nu ne mai place. Pe de altă parte, chiar dacă ar fi lipsit de multe din părțile lui alcătuitoare, dacă e înzestrat cu netezime, devine mai plăcut decât aproape oricare altul lipsit de această însușire. Aceasta mi se pare atât de evident încât sunt foarte surprins că nici unul dintre cei care s-au ocupat de acest subiect nu a menționat netezimea când a enumerat trăsăturile care formează Frumusețea. Într-adevăr, asprimea, trăsăturile ascuțite sau colțuroase sunt în cea mai mare măsură contrare ideii de Frumusețe.

Variația treptată
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos III, 15, 1756 [30]*
Făcând această descriere mă gândesc la o turturea; mi se pare că și ea îndeplinește multe din condițiile frumuseții. E netedă și pufoasă; părțile ei alcătuitoare se îmbină pe nesimțite unele cu altele; nu există vreo ieșitură neașteptată și cu toate acestea întregul nu este același dacă îl privești din diferite unghiuri. Să observăm acea parte a unei femei frumoase care este poate cea mai încântătoare: gâtul și pieptul; câtă netezime, catifelare, ce rotunjimi blânde care se împlinesc pe nesimțite, ce varietate de suprafețe care nu sunt nici un moment aceleași, ce labirint înșelător prin care ochiul îmbătat alunecă amețit, fără să știe unde să se oprească sau încotro este purtat! Nu demonstrează aceasta că schimbarea continuă, dar imperceptibilă a planurilor și suprafețelor formează una din părțile constituente ale Frumuseții?

Luminozitatea culorii
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos III, 17, 1756
Mai întâi, culorile obiectelor frumoase nu trebuie să fie pământii sau întunecate, ci strălucitoare și deschise; în al doilea rând, nu trebuie să fie prea puternice, pentru că frumoase sunt culorile de orice fel, dar moderate, cum ar fi verzuliul deschis, albastrul subțire, albul molatec, roșul domol și violetul; în al treilea rând, dacă sunt totuși puternice sau prea vii, culorile trebuie alternate, fiindcă un obiect nu e niciodată de o singură culoare intensă; dar culorile sunt aproape întotdeauna atât de numeroase, încât, așa cum se întâmplă cu florile multicolore, își diminuează reciproc puterea și splendoarea. O carnație frumoasă e nu numai făcută din nuanțe diferite, ci și din culori diferite; nici roșul, nici albul nu e vreodată orbitor, și nici amestecul dintre ele, iar trecerea dintre nuanțe e așa de lină, că e cu neputință să le sesizezi hotarul. De aici și grația neîntrecută a culorii indecise a unui decolteu, a cozii de păun, a capului de rățoi.

Grația
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos III, 22, 1756
Nu sunt mari diferențe între Grație și Frumusețe, căci și una, și cealaltă constau în fond cam în aceleași trăsături. Grația ține însă de postură și de mișcare, iar pentru a fi grațios se impune ca nici un fel de efort să nu fie vizibil; de aceea trebuie ca, nici în micile pliuri ale corpului, nici în pozițiile modificate ale membrelor, nici o parte a trupului să nu o stânjenească pe cealaltă, și nici să nu apară izolată de rest, în unghiuri prea ascuțite sau prea bruște. Această rotunjime, această delicatețe a gesturilor constituie magia grației, „acel nu-știu-ce" *(je ne sais quoi)* pe care orice privitor îl descoperă în Venera familiei De' Medici, în Antinoos, sau în orice altă statuie plină de grație.

Singurătate și tăcere
Ugo Foscolo
Către seară, Sonete, I, 1803 [31]*
E poate fiindcă-al morții chip în tine
îl văd înscris, c-atât de dulce-o, seară,
mi te cobori! Că te-nsoțesc senine
blânde-adieri sau norii albi de vară,

că din văzduhu-înzăpezit străine
lungi umbre-aduci spre noi ce mă-nfioară,
mereu dorită tu cobori în mine
și tainele-mi pătrunzi din zbor, ușoară.

Pe urmele neantului cu gândul
să rătăcesc mă-ndemni; și timpul fuge,
rău timpu-acesta, și cu el de-a rândul

durerile ce mă muncesc; mi-ajunge
pacea să-ți sorb, că să-mi adorm flămândul
războinic suflu care-n mine muge.

Tot mai grandios
Caspar David Friedrich
Observații legate de o colecție de tablouri realizate de artiști în viață sau trecuți în neființă de puțină vreme, 1830
Acest tablou e de mari dimensiuni, dar cu toate astea ar trebui să fie și mai mare, întrucât calitatea înaltă cu care este tratat subiectul necesită o mai mare extindere în spațiu. Este întotdeauna un elogiu adus unui tablou acela de a ți-l dori mai mare decât este el în realitate.

Detașarea de ceea ce provoacă spaimă
Edmund Burke
Cercetare filosofică asupra originii ideii de Sublim și de Frumos IV, 7, 1756
Așa cum munca de jos, care e o formă de durere, reprezintă o încercare pentru părțile mai robuste ale trupului, tot așa o formă a spaimei poate reprezenta o încercare pentru părțile mai delicate ale întregului sistem; iar dacă o anumită formă de durere este de așa natură încât să afecteze văzul sau auzul, care țin de organele cele mai delicate, impresia trăită se aseamănă cu aceea provocată de cauze intelectuale. În toate aceste situații, dacă durerea și spaima sunt în așa fel modificate încât să nu fie nocive cu adevărat, dacă durerea nu ajunge la forme violente, iar spaima nu are nimic de-a face cu pericolul real al distrugerii persoanei, și cum aceste emoții descătușează părțile corpului, atât pe cele robuste, cât și pe cele delicate, dintr-un blocaj primejdios și dăunător iată că sunt în stare să provoace chiar plăcere. Nu plăcere adevărată, ci un soi de oroare agreabilă, un fel de liniște amestecată cu groază care, de vreme ce depinde de instinctul de conservare, e una dintre trăirile cele mai puternice. Subiectul său este Sublimul. Uluirea este ceea ce aș denumi gradul său cel mai înalt, iar gradele inferioare ar fi: teama, reverența și respectul – cuvinte care prin însăși etimologia lor arată de unde provin și cât de diferite sunt de efectul plăcerii.

7. Sublimul la Kant

Cel care va defini cu mai mare precizie diferențele și afinitățile dintre Frumos și Sublim va fi Immanuel Kant în *Critica facultății de judecare* (1790). Pentru Kant, caracteristicile Frumosului sunt: plăcere în absența interesului, finalitate în absența scopului, universalitate în absența vreunui concept și ordine în absența legii. Prin aceasta, el vrea să spună că de un lucru frumos te bucuri fără să dorești neapărat să și intri în posesia lui; îl privești ca și cum ar fi programat până în cele mai mici detalii pentru un scop anume, când de fapt singurul scop către care tinde acea formă este propria sa autosusținere; te bucuri de acel lucru ca și cum ar fi întruchiparea desăvârșită a unei anume reguli, când de fapt el nu constituie altceva decât propria-i regulă. Astfel, floarea este un exemplu tipic de lucru frumos care ne permite să înțelegem de ce universalitatea în absența oricărui concept se subsumează Frumuseții. O judecată estetică nu e aceea prin care se spune că toate florile sunt frumoase, ci aceea prin care se spune că această floare în particular e frumoasă, iar nevoia care ne îndeamnă să spunem că această floare e frumoasă nu depinde de un raționament făcut în baza principiilor, ci a sentimentelor noastre. Într-o experiență de acest tip intervine deci un „joc liber" al imaginației și al intelectului. Experiența Sublimului este însă diferită. Kant distinge două feluri de Sublim: cel matematic și cel dinamic. Exemplul tipic de Sublim matematic este imaginea cerului înstelat, în fața căruia avem impresia că ceea ce se poate vedea depășește cu mult sensibilitatea noastră, fiind noi înclinați să ne imaginăm mai mult decât ceea ce putem vedea. Și tindem să facem acest lucru pentru că rațiunea noastră (adică facultatea care ne ajută să concepem ideile lui Dumnezeu, ale lumii sau ale libertății pe care intelectul nostru nu le poate demonstra) ne induce să postulăm un infinit pe care nu numai că simțurile noastre nu-l pot percepe, dar nici imaginația nu reușește să-l cuprindă printr-o unică intuiție. Se anulează aici posibilitatea unui „joc liber" al imaginației și intelectului și ia naștere o plăcere neliniștită, de tip negativ, care ne face să simțim măreția subiectivității noastre, capabilă să-și dorească ceva ce nu putem obține. Exemplul tipic de Sublim dinamic este imaginea unei **furtuni**. Ceea ce ne răvășește sufletul nu este impresia unui spațiu nemărginit, ci a unei forțe nemărginite. Și în acest caz se simte umilită natura noastră sensibilă și o nouă senzație de neputință ne cotropește, compensată doar de sentimentul măreției noastre morale, față de care **forțele naturii** nu valorează mai nimic.

William Bradford,
Ghețarul Sermitsialik,
cca 1870,
New Bedford,
Massachusetts,
Old Dartmouth,
Historical Society,
New Bedford Waling
Museum

Furtună
Immanuel Kant
Critica facultății de judecare, I, 2, 28, 1790 [32]*
Stâncile îndrăznețe aplecate și amenințătoare,
norii de furtună care se îngrămădesc pe cer și
care înaintează cu tunete și fulgere, vulcanii la
apogeul puterii lor distrugătoare, uraganele
cu pustiirea pe care o lasă în urmă, oceanul
nemărginit cuprins de furie, o cascadă înaltă a
unui fluviu mare ș.a.m.d. arată, în comparație
cu forța lor, nimicnicia capacității noastre de
opoziție. Dar privelișteа lor, cu cât este mai
înfricoșătoare, cu atât devine mai atrăgătoare,
dacă ne aflăm în siguranță. Noi considerăm
fără ezitare că aceste obiecte sunt sublime,
deoarece ele înalță tăria sufletească deasupra
măsurii ei medii obișnuite și ne permit să
descoperim în noi o capacitate de opoziție
de un cu totul alt tip, care ne dă curajul
să ne putem măsura cu aparenta
atotputernicie a naturii.

Forța naturii
Samuel Taylor Coleridge
Balada bătrânului marinar, 1798
Și iată se dezlănțui furtuna în rafale
despotică și strașnică;
vânturi viclene ne șfichiuiau,
alungându-ne către miazăzi.

Cu catarge piezișe și prova scufundată,
precum cel ce, hăituit de urlete și bice,
încă mai calcă umbra dușmanului,
pleacându-și supus capul,
tot astfel înainta corabia prin vuietul furtunii,
iar noi spre miazăzi acum goneam.

Și iată căzând ploaie și lapoviță
și un ger năprasnic abătându-se asupra noastră,
și ghețuri cât copacii de înalți plutind
în jurul nostru,
verzi ca niște smaralde.

Și printre rafalele de vânt, blocurile de gheață
scăpărau câte o scânteiere sinistră;
nici forme umane, nici animale nu erau de zărit:
totul înăuntru era numai gheață.

Caspar David Friedrich,
Răsare luna deasupra mării,
1822,
Berlin,
Staatliche Museum

Reluate mai târziu, de-a lungul întregului secol XIX, de către diverși autori și cu diverse tonalități, aceste idei vor hrăni de la sine sensibilitatea romantică. Pentru Schiller, Sublimul va fi acel obiect în fața reprezentării căruia natura noastră fizică își simte propriile limite, în aceeași măsură în care natura noastră rațională își simte propria superioritate și independență față de orice hotar *(Despre Sublim)*. Pentru Hegel, Sublimul înseamnă încercarea de a exprima nemărginirea fără a găsi în câmpul fenomenelor vreun obiect care să se dovedească adecvat unei atari reprezentări *(Lecții de estetică, II, 2)*. S-a spus totuși că noțiunea de Sublim se afirmă în secolul XVIII într-un mod original și inedit, întrucât privește o experiență pe care o trăim în fața naturii, nu a artei. Deși unii autori mai târziu vor asocia, până în ziua de azi, noțiunea de Sublim cu artele, sensibilitatea romantică se află într-un impas: cum se poate reprezenta din punct de vedere artistic starea de Sublim pe care o trăiești în fața spectacolului naturii? Artiștii se vor strădui în toate felurile să picteze, să povestească sau chiar să exprime prin intermediul muzicii scene cu sentimente disperate sau cu furtuni îngrozitoare, întinderi nesfârșite, ghețari încremeniți. Există chiar tablouri, cum sunt cele ale lui Friedrich, în care apar ființe umane față în față cu Sublimul. Omul e reprezentat cu spatele la noi, astfel încât noi să nu îl privim pe el, ci, punându-ne în locul lui, prin ochii lui să privim și noi ceea ce vede el, și ca și el să ne simțim un element neglijabil în marele spectacol al naturii.
În toate aceste cazuri, mai mult decât o reprezentare a naturii într-un moment de Sublim, pictura încearcă să reprezinte (cu colaborarea noastră) **propria noastră experiență a sentimentului de Sublim.**

Frumos și Sublim
Friedrich Schiller
Despre Sublim, 1801
Natura ne-a dat în dar două duhuri care să ne însoțească de-a lungul întregii vieți. Unul este încântător și plin de grație; prin joaca lui vioaie ne ușurează călătoriile obositoare, ne face mai puțin grele lanțurile soartei de care suntem legați, și, printre clipe de voioșie, ne însoțește până în momentele de cumpănă, în care trebuie să acționăm doar cu spiritul nostru, dezbrăcat de orice înveliș corporal, adică până la cunoașterea adevărului și îndeplinirea datoriei. Acolo trebuie să ne părăsească, pentru că tărâmul lui este doar lumea perceptibilă prin simțuri, dincolo de care aripile lui pământene nu-l mai pot purta. Atunci însă intervine celălalt duh, grav și tăcut, care cu brațele lui puternice ne poartă dincolo de hâul cel adânc. În primul dintre aceste duhuri recunoaștem sentimentul Frumosului, în cel de-al doilea – sentimentul Sublimului. Frumosul reprezintă deja o expresie a libertății, dar nu a aceleia care ne înalță deasupra forței naturii și ne dezleagă de orice influență asupra trupului nostru, ci a aceleia de care ne bucurăm ca oameni ai acestei naturi. În Frumusețe ne simțim liberi, pentru că instinctele ce țin de simțuri se află în armonie cu legea rațiunii; în Sublim ne simțim liberi pentru că instinctele ce țin de simțuri nu pot influența legislația rațiunii, întrucât acolo acționează spiritul ca și cum n-ar fi supus altor legi în afara celor ce-i sunt proprii. Sentimentul Sublimului este un sentiment amestecat. Are în componență simțământul suferinței, care în starea sa cea mai acută se manifestă ca fior, precum și simțământul desfătării, care poate crește până la entuziasm și pe care, deși nu reprezintă propriu-zis o stare de bucurie, sufletele rafinate îl caută mai presus de orice altă plăcere. Contopirea acestor două trăiri contradictorii într-un unic sentiment demonstrează fără putință de tăgadă independența noastră morală. Fiind absolut imposibil ca același obiect să se găsească față de noi în raporturi opuse, rezultă că noi ne găsim în raporturi diferite față de același obiect; în consecință, în noi trebuie că se unesc două firi opuse, care se raportează în moduri contrare la același obiect. Prin sentimentul Sublimului noi probăm că starea spiritului nostru nu se conformează neapărat stării induse de simțuri, că legile naturii nu sunt neapărat și legile noastre și că în noi funcționează un principiu autonom, independent de orice emoție produsă de simțuri. Obiectul sublim este de două feluri. Noi îl punem fie pe seama forței intelectului nostru și predăm armele în încercarea de a ne forma o imagine despre el, fie pe seama forței noastre vitale, și atunci îl considerăm o putere în fața căreia propria noastră forță se risipește.

Experiența noastră a sentimentului de Sublim
Achim von Arnim și Clemens Brentano
Senzații în fața unui peisaj marin de Friedrich, cca 1811
Este atât de măreț ca într-o singurătate nesfârșită să contempli o pustietate de apă fără hotar, sub un cer întunecat pe malul mării! Acestui sentiment i se alătură și faptul că am călătorit până în acel loc, că de acolo va trebui să ne și întoarcem, că am dori să străbatem acea mare, că acest lucru e cu neputință, că în jurul nostru nu e nici o formă de viață și cu toate acestea glasul ei se aude în bolboroseala valurilor, în adierea vântului, în goana norilor pe cer, în țipătul singuratic al păsărilor. De acest lucru ține o nevoie ce sălășluiește în inima noastră și pe care natura, ca să spunem așa, o zădărnicește. În fața unui tablou toate aceste lucruri nu sunt cu putință, iar toate câte aș fi vrut să găsesc în acea pictură le-am descoperit în primul rând în raportul dintre mine și tablou, întrucât cerința pe care mi-o solicita fusese deja trădată de acea lucrare. Și astfel eu am devenit un fel de călugăr capucin, iar tabloul – o dună de nisip, căci marea, pe care privirea mea o căuta cu atâta nesaț, lipsea cu desăvârșire. Iar ca să pot trăi acele minunate senzații, am tras cu urechea la câte spuneau vizitatorii din jurul meu legat de acel tablou, care fără îndoială reprezintă un element decorativ pentru cine se află în mijlocul acțiunii, căci pictura odihnă nu ne îngăduie.

Charles-Auguste Mengin,
Sappho,
1867,
Manchester,
Manchester Art Gallery

Frumusețea romantică

1. Frumusețea romantică

Romantismul este un termen care nu denumește atât o anumită perioadă istorică sau o mișcare artistică precisă, cât un ansamblu de caractere, atitudini și sentimente, ale căror particularități constau în natura lor specifică și mai ales în relațiile originale pe care le stabilesc. Căci originale sunt, într-adevăr, unele aspecte particulare ale Frumuseții romantice, chiar dacă nu sunt totuși greu de depistat antecedentele sau precursorii acesteia, printre care, de pildă, Frumusețea Meduzei, grotescă, tulbure, melancolică, fără contur. Dar originală este mai presus de toate legătura dintre diferitele forme, dictată nu de rațiune, ci de sentiment *și* de rațiune, legătură care nu urmărește să înlăture contradicțiile sau să rezolve antitezele (mărginit/nemărginit, întreg/fragment, viață/moarte, minte/inimă), ci să le găzduiască într-o soluție unică de coexistență ce reprezintă adevărata noutate a Romantismului. Portretul propriei persoane creionat de Foscolo exemplifică în chip minunat autoreprezentarea omului romantic: **Frumusețe și melancolie**, inimă și rațiune, meditație și impuls se pătrund reciproc. Există însă riscul de a considera epoca istorică în care a trăit Foscolo – cea care se întinde între Revoluție și Restaurație, între neoclasicism și realism – ca o perioadă în care își croiește drum Frumusețea romantică. De fapt acest tip de Frumusețe, pe care o descifrăm pe un chip supt și frământat, din spatele căruia trage cu ochiul, nu tocmai ascunsă, Moartea, era deja prezent în Tasso și se va extinde până la sfârșitul secolului XIX, prin texte precum interpretarea macabră a *Giocondei* lui Leonardo pe care ne-o propune D'Annunzio. Pe scurt, Frumusețea romantică exprimă o stare de spirit care, în mod diferit de la o temă la alta, se coagulează la Tasso și Shakespeare și mai persistă încă la Baudelaire și

François Xavier Fabre,
Portretul lui Foscolo,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Școala flamandă
(inițial atribuit
lui Leonardo),
Capul Meduzei,
cca 1640,
Florența,
Galleria degli Uffizi

Strălucirea Frumuseții
William Shakespeare
Romeo și Julieta, II, 2, 1594-1597 [33]*
Romeo: Ce licăr joacă în fereastră? Ah!
Răsare ziua – Julieta-i soare!
Te-nalță soare dalb! Răpune luna
Bolnavă, rea și galbenă de ciudă
Că tu, care-o slujești, ești mai frumoasă!
N-o mai sluji! Nu vezi? Te pizmuiește!
Veșmântu-i de vestală, trist și pal,
Pentru neghioabe-i potrivit. Aruncă-l!
Stăpâna mea! Iubita mea! De-ar ști!
Vorbește fără glas! Ei și? Ce-mi pasă!
Cu ochii îmi vorbește. Îi răspund!
Sunt prea-ncrezut! Nu mie îmi vorbește.
Doi aștri fără seamăn, din senin,
Plecând cu treburi, roagă ochii ei
Să scapere până se-ntorc. Ce-ar fi
Să-i scânteieze ochii sus, pe boltă,
și stele pe chipu-i? Strălucirea-i
Le-ar face de rușine, cum lumina
Semeață-a zilei rușinează lampa.
De-ar fi să fie ochii ei în cer
Atât de tare-ar lumina văzduhul,
Că păsările nopții ar porni
Să cânte toate ca în plină zi.
Pe mână-și lasă fruntea! O, stăpână!
De-aș fi mănușă, eu, pe alba mână,
Ca să-ți ating obrazul!

Frumusețe și melancolie
Ugo Foscolo
Sonete, VII, 1802
Brăzdată-mi este fruntea, privirea mi-e ncordată,
Păr roșu, obraji supți, chip neînfricat,
Cărnoase buze și dinți fără de pată,
Capul plecat, gât lung și pieptul lat.

Picioare zdravene; veșminte cu dichis;
Iute mi-e pasul, vorba mi-e chezașă,
Sobru, uman, cinstit, harnic, deschis,
Vrăjmaș sunt lumii și lumea mi-e vrăjmașă.

Brațul, dar și cuvântul știu să mânuiesc;
Mâhnit adesea, tristă-i viața mea,
Prompt, mânios, neliniștit, tenace;

Cu vicii și virtuți, îndreptățesc
Rațiunea, dar dau inimii ce-i place.
Odihnă, glorie doar Moartea îmi va da.

Poțiune și sortilegiu
Charles Baudelaire
Mici poeme în proză, 1869
E chiar urâtă. Dar e încântătoare! Timpul și
Dragostea au însemnat-o cu cicatricele lor,
arătându-i cu cruzime cum fiecare minut și
fiecare sărut îi fură din tinerețe și din
prospețime. E cu adevărat urâtă: e o furnică,
un păianjen, ba chiar un schelet dacă vreți;
dar e și poțiune vrăjită, meșteșug, sortilegiu!
Ce mai, e nemaipomenită! Anii n-au reușit să
înfrângă armonia clocotitoare a umbletului ei
sau eleganța nepieritoare a armurii sale.
Dragostea nu a stricat mireasma respirației
sale ca de copilă, iar Timpul nu i-a smuls nici
un fir din pletele-i bogate ce prin parfumul lor
răspândesc în jur întreaga vitalitate drăcească

a sudului Franței: Nîmes, Aix, Arles, Avignon,
Narbonne, Toulouse, orașe binecuvântate
de soare, pline de iubire și de farmec! Timpul
și Dragostea și-au înfipt colții în ea cu atâta
nesaț; dar în zadar, căci n-au șluțit nimic
din farmecul vag, dar veșnic al pieptului ei
masculin. Uzată poate, dar neobosită și la fel
de eroică, mă poartă cu gândul la acei cai
de rasă pe care ochiul cunoscătorului îi
recunoaște chiar și dacă sunt înhămați la
o birjă sau la un car de povară. Și e atât de
gingașă și de fierbinte! Iubește așa cum se
iubește toamna, de parcă apropierea iernii ar
aprinde un foc nou în inima ei, iar gingășia ei
supusă nu poartă în ea nimic obositor.

Gorgona
Gabriele D'Annunzio
Isaotta Guttadauro și alte poezii, 1885
Ea avea pe chip acea
paloare întunecată
pe care o ador [...]
Pe buze, un surâs
strălucitor, hain,
pe care Leonardo cel divin
în pânzele lui îl urmărea.
Acel surâs mâhnit se tot lupta
cu dulceața din priviri
învăluind cu vrajă frumusețea
capetelor de femei
pe care marele Da Vinci le-adora.
O floare-ndurerată-i gura ei [...]

Moartea și Frumusețea
Victor Hugo
Ave, Dea, 1888
Moartea și Frumusețea sunt două stări
profunde
făcute din mult negru și mult cer,
părând două surori aprige și fecunde
cu o aceeași taină, c-un același mister.

Pe pagina alăturată:
Eugène Delacroix,
Moartea lui Sardanapal,
1827,
Paris,
Musée du Louvre

Francesco Hayez,
Magdalena căindu-se,
1833,
Milano,
Civica Galleria
d'Arte Moderna

D'Annunzio, prin elaborarea unor forme ce vor fi la rândul lor reluate de Frumusețea onirică a suprarealiștilor și de gustul pentru macabru al Kitsch-ului modern și postmodern.
Ar fi interesant să refacem drumul pe care l-a parcurs formarea progresivă a gustului romantic prin analiza schimbărilor semantice pe care le-au înregistrat unii termeni ca *romantic, romanesque, romantisch*. La mijlocul secolului XVII termenul de *romantic* este sinonim (dar cu conotații negative) cu „romanesc" *(like the old romances)*; un veac mai târziu el semnifică „himeric" *(romanesque)* sau „pitoresc"; la sensul de „pitoresc" Rousseau adaugă o consistentă determinare subiectivă ca expresie a unui „nu-știu-ce" *(je ne sais quoi)* ce ține de vag și indefinit.
În sfârșit, primii romantici germani adâncesc încărcătura de nedeslușit și de difuz pe care o conține cuvântul *romantisch;* acesta include tot ceea ce este îndepărtat, magic, necunoscut, inclusiv lugubrul, iraționalul, funestul. Dar mai presus de toate este specific romantică *aspirația (Sehnsucht)* către toate acestea. O aspirație nedelimitată istoric, drept care este romantică întreaga artă care vădește o astfel de aspirație, sau mai bine zis este romantică întreaga artă în măsura în care nu vădește altceva decât o astfel de aspirație.
Frumusețea încetează a mai fi o formă; frumos devine nedeslușitul, haoticul.

2. Frumusețe romantică și Frumusețe romanescă

„Ca în vechile romane": la mijlocul secolului XVII referirea era la romanele a căror acțiune avea loc într-un decor medieval și cavaleresc; pandantul lor era noul roman sentimental, care propunea drept subiect nu viața fantastică și actele de vitejie, ci viața reală, cotidiană. Acest nou tip de roman, apărut în saloanele literare pariziene, influențează profund semnificația romantică a Frumuseții, în a cărei percepție se împletesc de-acum pasiunea și sentimentul. O excelentă mărturie în acest sens, semnificativă și pentru soarta viitoare a autorului, este romanul de tinerețe al lui Napoleon, *Clisson et Eugénie*, în care se face deja prezentă noutatea dragostei romantice, diferită de pasiunea amoroasă a secolului XVII. Spre deosebire de personajele din Madame de La Fayette, eroii romantici – de la Werther la Jacopo Ortis, pentru a le cita doar pe cele mai cunoscute – nu sunt în stare să reziste în fața puterii pasiunilor. Frumusețea iubirii este o Frumusețe tragică, în fața căreia protagonistul este dezarmat și lipsit de apărare.

Francesco Hayez,
Sărutul,
1859,
Milano,
Pinacoteca di Brera

Relativitatea Frumuseții
Pierre-François-Ambroise Choderlos de Laclos
Femeile și educația lor, XI
Dacă vrem să ne convingem că Frumusețea acționează asupra noastră doar pentru că ne evocă ideea plăcerii, reprezentând pentru noi un ansamblu de trăsături pe care suntem mai obișnuiți să le vedem, e de ajuns să mergem în altă țară. Duceți, de pildă, un francez în Guineea. La început, înfățișarea negreselor i se va părea respingătoare, fiindcă trăsăturile lor, pentru el neobișnuite, nu îi vor trezi nici o amintire voluptuoasă, dar de îndată ce se va obișnui cu acele trăsături, va începe să caute printre ele pe acelea mai apropiate de canoanele Frumuseții europene și va redescoperi gustul pentru prospețime, înălțime, forță, care peste tot sunt mărci ale Frumuseții. Destul de curând, obișnuindu-se tot mai mult cu ce vede în jur, el va ajunge să prefere caracteristicile estetice pe care le întâlnește în fiecare zi (nasuri turtite, buze groase etc.), despre celelalte nemaiavând decât o slabă amintire. Așa iau naștere multiplele interpretări ale Frumuseții și aparentele contradicții legate de gustul bărbaților.

Anticii și Frumusețea
Friedrich Schlegel
Lyceum, fragmentul 91, 1795
Cât privește poezia, anticii nu sunt nici evreii, nici creștinii, nici englezii. Nu sunt un popor de artiști ales în mod arbitrar de Dumnezeu, și nici nu posedă doar ei singuri o credință în Frumusețe care să-i poarte spre fericire. Și nici nu dețin vreun monopol al poeziei.

Lipsit de apărare
Ugo Foscolo
Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis, 1798 [34]*
12 mai
N-am cutezat, nu, nu am cutezat. Puteam s-o îmbrățișez și să o strâng la piept. Am văzut-o dormind: somnul îi închisese ochii mari și negri, dar trandafirii chipului său înfloreau mai aprinși ca niciodată pe obrajii săi înrourați. Trupul ei frumos se lăsase molatic, întins pe o sofa. Își ținea un braț sub cap, iar celălalt atârna leneș. Am văzut-o de mai

multe ori plimbându-se și dansând, am auzit
răsunând în adâncul sufletului meu și harpa,
și glasul ei; am adorat-o înfricoșat de parcă
aș fi văzut-o coborând din rai – dar așa de
frumoasă ca astăzi n-am văzut-o niciodată,
niciodată. Veșmântul lăsa să se întrevadă
contururile formelor ei îngerești; sufletul meu
le contempla și – cum să-ți spun? – tot delirul
și extazul iubirii m-au înflăcărat și m-au
extaziat. Atingeam cu atâta cucernicie hainele
ei, pletele ei parfumate și buchețelul de
toporași pe care îl avea în sân – da, sub mâna
aceasta devenită sfântă am simțit bătându-i
inima. Respiram răsuflarea gurii ei
întredeschise – eram gata să sorb toată
voluptatea acelor buze cerești – o sărutare!
Și aș fi binecuvântat lacrimile pe care de atâta
vreme le beau pentru ea! – dar atunci am
simțit-o suspinând în somn: m-am tras înapoi,
respins parcă de o mână divină.

Lucia Mondella
Alessandro Manzoni
Logodnicii, II, 1827 [35]*
Lucia, gătită, tocmai ieșise din mâinile mamei
sale, iar prietenele o trăgeau care mai de care
și o sileau să se lase privită, iar ea se
împotrivea cu modestia bătăioasă a
țărancelor, ferindu-și fața cu cotul, lăsând
capul în jos și încruntând sprâncenele lungi și
negre, în vreme ce gura i se deschidea totuși
a zâmbet. Părul negru și tineresc, despărțit la
mijloc printr-o cărare subțire și albă, se aduna
la ceafă împletit într-un coc, străbătut de ace
lungi de argint înfipte de jur împrejur,
ca razele unei aureole, cum mai obișnuiesc și
astăzi țărancele din provincia Milano. În jurul
gâtului avea un șirag de granate alternate
cu butoni de aur în filigran. Avea o bluză
frumoasă de brocart înflorat, cu mânecile
strâmte și petrecute cu panglici minunate, o
fustiță scurtă, din țesătură de mătase, lucrată
în cute dese și mărunte, ciorapi roșii, pantofi
tot de mătase cu broderie. În afară de aceste
podoabe, anume pregătite pentru ziua nunții,
Lucia mai avea însă una, de fiece zi, o
Frumusețe modestă, scoasă la iveală și mai
mult mărită în clipa aceea de sentimentele
felurite care i se citeau pe față: bucuria
potolită de o ușoară tulburare și acea tristețe
senină ce apare din când în când pe fețele
mireselor și care, fără să le umbrească
Frumusețea, le dă un aer deosebit. Micuța
Bettina se repezi în mijlocul femeilor, se
apropie de Lucia, îi dădu să înțeleagă repede
că are să-i comunice ceva și îi șopti la ureche
ce avea de spus.

O patimă puternică se aprinde
Napoleon Bonaparte
Clisson și Eugénie, cca 1800
Sceptic din fire, Clisson devenea tot mai
melancolic. În adâncul lui, visarea luase
locul reflecției. Nu avea nimic de făcut,
de temut, de sperat, iar această liniște,
atât de nouă pentru firea lui, urma să-l poarte
pe nesimțite către o stare de amorțeală.
Încă din zori umbla hai-hui pe câmpuri, iar
gândurile obișnuite îi mai înmuiau inima.
Mergea adesea la băile din Alles, aflate
la o leghe depărtare. Acolo petrecea dimineți
întregi uitându-se la lume, plimbându-se prin
pădure, sau citind câte un autor interesant.
Într-o zi când era multă lume, cum nu se prea
întâmpla, întâlni două grațioase persoane
cărora le pria foarte mult plimbarea.
Străbăteau drumul de întors cu sprinteneala
și voioșia celor șaisprezece ani ai lor.
Amélie avea trup frumos, ochi frumoși, păr
frumos, ten frumos și șaptesprezece ani.
Eugénie, cu un an mai tânără, era mai puțin
frumoasă. Privindu-vă, Amélie părea
că vă spune: „Tu mă iubești, dar nu ești
singurul, mai sunt mulți ca tine; află deci
că pentru ca să-mi placi trebuie
să mă măgulești; apreciez mult
complimentele și ador tonul ceremonios".
Eugénie, în schimb, nu privea niciodată fix
la un bărbat. Surâdea cu gingășie,
descoperindu-și o splendoare de dinți
cum nu s-au văzut alții.
Dacă i se oferea mâna, o întindea timid
și și-o retrăgea iute. Aproape că se putea
spune că era foarte provocatoare când lăsa
să i se vadă acea mână de o frumusețe
nemaivăzută, al cărei alb strălucitor contrasta
cu albăstriul venelor. Amélie era ca o piesă
muzicală franceză care se ascultă cu plăcere
pentru că toți se bucură de suita acordurilor
sale, toți îi apreciază armonia. Eugénie
era precum cântul privighetoarei sau
precum o compoziție de Paisiello
care place doar inimilor sensibile, o melodie
care răpește și aprinde de pasiune sufletele
făcute pentru a o savura intens, dar care
la prima vedere e mai degrabă mediocră.
Amélie îi subjuga pe cea mai mare parte
dintre tineri, pretinzându-le dragoste.
Eugénie putea plăcea însă doar bărbatului
înflăcărat, care nu iubește numai din capriciu
sau din rațiuni galante, ci o face cu pasiunea
unui sentiment profund. Cea dintâi cucerea
prin frumusețea ei. Eugénie trebuia
să aprindă în inima unuia singur o patimă
arzătoare, demnă doar de... eroi.

John Everett Millais,
Ofelia,
1851-1852.
Londra,
Tate Gallery

Cert este că, așa cum vom vedea, pentru omul romantic însăși moartea, smulsă tărâmului macabrului, are o anume fascinație și poate fi frumoasă. Napoleon însuși, odată ajuns împărat, va trebui să emită un decret împotriva suicidului din dragoste, adică împotriva aceluiași suicid căruia i-l sortise pe Clisson, personajul său. Acestea vin a demonstra cât de puternică este răspândirea ideilor romantice în prima jumătate a secolului XIX. Frumusețea romantică moștenește de la romanul sentimental realismul pasiunii și experimentează raportul individului cu destinul, definitoriu pentru eroul romantic. Este o moștenire care totuși nu anulează o originală înrădăcinare a romanticilor în istorie. Pentru aceștia, istoria face obiectul unui respect deosebit, dar nu și al venerației, căci era clasică nu reprezintă un canon absolut pe care modernitatea ar trebui să-l imite.
Lipsit de componenta sa ideală, conceptul însuși de Frumusețe se modifică profund. În primul rând, acea **relativitate a Frumuseții**, la care unii scriitori ai secolului XVIII ajunseseră deja, poate fi întemeiată istoric, prin instrumentele proprii cercetării istorice asupra izvoarelor. Frumusețea simplă, țărănească (nu nătângă însă) a **Luciei Mondella** reflectă într-adevăr un ideal (spontaneitatea valorilor unei Italii premoderne idealizate, amplasate în câmpia lombardă a secolului XVII), dar este vorba despre un ideal descris din punct de vedere istoric, și deci realist, și nu despre unul abstract.

Eugène Delacroix,
Femei din Alger,
1834,
Paris,
Musée du Louvre

Pe pagina alăturată:
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Contesa Hanssonville,
1845,
New York,
The Frick Collection

În mod analog, tot în *Logodnicii,* Frumusețea peisajului alpin din episodul fugii exprimă un sentiment de Frumusețe sinceră și ingenuă, încă nealterat de valorile modernității și ale progresului, modernitate și progres despre care Manzoni realistul și raționalistul știe că sunt consecința independenței naționale și a erei liberale, dar pe care Manzoni jansenistul nu le poate accepta.
În al doilea rând, în urma conflictului dintre canonul clasic și gustul romantic se prefigurează viziunea asupra istoriei ca arhivă de imagini dintre cele mai diverse, surprinzătoare și insolite, pe care clasicismul tindea să le alunge într-un plan secundar și pe care moda călătoriilor, cu adevăratul său cult pentru tot ce este exotic și oriental, le repropune acum cu reînnoită vigoare. Nimic nu exprimă această distanță mai bine decât o paralelă între extraordinara măiestrie tehnică a lui Ingres, dublată de acel simț al perfecțiunii uneori greu de suportat pentru contemporanii lui, și tușa aproximativă a lui Delacroix în aspirația sa către o Frumusețe neașteptată, exotică, violentă.

Canonul clasic
Johann Wolfgang Goethe
Călătorie în Italia, 1828 [36]*
(Caserta, 16 martie 1787)
Cavalerul Hamilton, care încă mai trăiește aici ca ambasador englez, după o îndelungată pasiune pentru arte și pentru studiul naturii, a găsit acum culmea plăcerilor naturii și artei într-o copilă frumoasă. O are cu el; este o englezoaică în jur de douăzeci de ani.
E foarte frumoasă și bine legată.
I-a comandat un veșmânt grecesc, care o îmbracă de minune; își despletește părul, își pune două șaluri și ia o atât de mare varietate de atitudini, gesturi, de jocuri de fizionomie etc., încât până la urmă zici că visezi. Vezi realizat aici în mișcare și într-o surprinzătoare alternanță, ceea ce mii de artiști ar fi dorit să execute [...] Bătrânul cavaler regăsește în ea toată splendoarea antică, toate frumoasele profiluri de pe monedele siciliene, chiar și pe Apollon din Belvedere.

3. Frumusețea vagă a acelui „nu-știu-ce"

Expresia *„un nu-știu-ce"*, cu referire la o Frumusețe ce nu poate fi exprimată prin cuvinte și mai ales la sentimentul corespunzător ce se deșteaptă în sufletul privitorului, nu este în sine o invenție lexicală a lui Rousseau. Sintagma mai apare și la Montaigne și în scrierile părintelui Bouhours care, în *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), stigmatiza moda poeților italieni de a crea un mister din orice cu acel „nu-știu-ce" al lor; expresia mai e prezentă și în *Frumusețea femeilor* de Agnolo Firenzuola și mai ales în Tasso, autor pentru care acel „nu-știu-ce" începuse să nu mai semnifice Frumusețea înțeleasă ca grație, ci tresărirea emoțională din sufletul privitorului. Aceasta este accepția în care Rousseau reia expresia lui Tasso, oferindu-i o lectură romantică.

Jean-Baptiste-Camille Corot,
Cititoarea cu cunună de flori,
1845,
Paris,
Musée du Louvre

Pe pagina alăturată:
Karl Friedrich Schinkel,
Fereastra printre stânci,
1818,
Berlin,
Nationalgalerie

Dar mai presus de toate Rousseau introduce această manieră vagă de a se exprima în contextul unei ample ofensive împotriva Frumuseții aulice a spiritului clasicist, duse acum cu mijloace mai radicale decât cele ale contemporanilor săi de orientare iluministă și neoclasică. Dacă omul modern nu este rodul unei evoluții, ci al unei degenerări a purității originare, atunci bătălia împotriva progreselor civilizației trebuie dusă cu arme noi, care să nu mai aparțină arsenalului rațiunii (la rândul ei un produs al aceleiași degenerări), și anume cu armele sentimentelor, ale naturii, ale spontaneității. În fața ochilor romanticilor, pentru care este hotărâtoare și durabilă amprenta lăsată de Rousseau, se dilată un orizont pe care Kant il întredeschisese cu prudență prin critica Sublimului. Natura însăși, plasată antitetic față de stratagema recursului la istorie, se dezvăluie obscură, nedeslușită, misterioasă; nu se lasă surprinsă în forme precise și sigure, ci târăște după sine privitorul prin spectacolul său grandios și sublim. De aceea Frumusețea naturii nu este descrisă propriu-zis, ci este trăită în mod nemijlocit, este intuită de cei care se lasă răpiți de ea. Și cum **melancolia** nocturnă este sentimentul care exprimă cel mai bine acea cufundare, acea contopire a omului cu natura, romantic este și personajul plimbărilor nocturne și al **rătăcirii pline de zbucium** sub clar de lună.

Melancolie
Immanuel Kant
Observații privind sentimentul Frumosului și Sublimului, II, 1764 [37]*
Cel al cărui sentiment ia cursul melancolicului este definit ca atare nu pentru că, lipsit fiind de bucuriile vieții, s-ar măcina într-o întunecată melancolie, ci pentru că senzațiile sale, când se amplifică peste măsură sau când alunecă pe o pantă greșită, sfârșesc cu precădere într-o stare de tristețe mai degrabă decât în oricare altă stare sufletească. Melancolicul are precumpănitor un sentiment față de Sublim. Frumusețea, față de care este tot atât de sensibil, nu-l va încânta doar, ci, în măsura în care îi va insufla în același timp admirația, îl va impresiona. Savoarea plăcerii este la el mai serioasă, dar nu este din această cauză mai neînsemnată. Toate care-l impresionează ca Sublim au în sine mai mult farmec decât seducțiile înșelătoare ale Frumosului.

Neliniștită rătăcire
Percy Bysshe Shelley
Imn către Frumusețea intelectuală, 1815-1816
Spirit al Frumuseții, care sfințești
Prin culorile tale cugetul și trupul omenesc
Deasupra cărora strălucești, unde ai plecat?
De ce te risipești și părăsești tărâmul nostru,
Această întunecată vale nesfârșită de lacrimi,
Pustie și dezolată?
Mă tot întreb de ce oare soarele nu-și țese pururea
Aceste curcubee peste pârâul de munte,
De ce tot ce în fine ni s-a revelat trebuie să dispară și să piară,
De ce spaima și visul, și moartea, și nașterea
Trebuie să cufunde lumina zilei pe acest pământ
Într-o asemenea beznă – și de ce
Îi sunt menite omului prin soartă dragostea și ura,
Chinul și speranța.

Misterioasa noapte
Novalis
Imn către noapte I, 1797 [38]*
Ne iubești și tu, întunecată Noapte?
Ce-ascunzi tu sub mantia ta?
Este ceva nevăzut și puternic care-mi dezmiardă sufletul.
Un balsam minunat picură din mâna ta,
Din mănunchiul de maci. Tu urnești
Aripile grele ale sufletului.
Ne simțim cutremurați,
Cuprinși de-o nerostită-ntunecare.
Văd un chip speriat și vesel
Care s-apleacă blând spre mine.
Și printre bucle se arată dulcea tinerețe-a mamei.
Cât de săracă și copilărească mi se pare-acum lumina!
Cât de voios și binecuvântat
Rămasul-bun al zilei!

4. Romantism și revoltă

Fără să știe, Rousseau dă glas unei anumite nemulțumiri față de epoca ce-i era contemporană, nemulțumire care se răspândește nu numai printre artiști și intelectuali, ci și printre mulți reprezentanți ai burgheziei. Numitorul comun al multor subiecți, adesea foarte diferiți între ei, care abia mai târziu se vor grupa într-o clasă socială omogenă ca gust, spirit și ideologie, este reprezentat de percepția lumii aristocratice, neclintite în regulile sale clasice și în prețiozitatea Frumuseții sale, ca pe o lume limitată și rece. Acest nou spirit este susținut printr-o viziune ce valorizează individul, stimulată de jocul concurenței pe piața liberă a culturii, pe care scriitorii și artiștii trebuie să-l joace pentru a se bucura de favorurile opiniei publice. Ca și în Rousseau, această revoltă își găsește ca formă de expresie sentimentalismul, emoțiile și stările răvășitoare, precum și efectele surprinzătoare bine puse în valoare. Aceste tendințe se manifestă cel mai direct în Germania, prin mișcarea *Sturm und Drang* care se opune stăpânirii despotice a rațiunii reprezentate de suveranii iluminați și îngrădirii spațiului legitim de care trebuie să se bucure o anumită pătură a intelectualității desprinsă deja, în morala și ideile sale, de aristocrația de curte.

Charles Giraud,
Bolnav de friguri în câmpia romană,
cca 1815,
Clermont-Ferrand,
Musée des Beaux-Arts

Eugène Delacroix,
Libertatea conducând poporul,
1830,
Paris,
Musée du Louvre

În compensarea Frumuseții lipsite de iluzii a epocii, preromanticii propun noua lor viziune asupra unei lumi inexplicabile și imprevizibile. Un „sanculotism literar" (cum va spune Goethe) care își trage seva din constrângerile exterioare pentru o trăire lăuntrică a revoltei. Dar acea trăire lăuntrică, tocmai pentru a fi ignorat regulile rațiunii, este în sine și liberă, și despotică în același timp. Omul romantic își trăiește viața ca pe un roman, târât de **puterea sentimentelor** cărora nu li se poate opune. De aici izvorăște și melancolia eroului romantic. Nu întâmplător Hegel consideră că romantismul începe cu Shakespeare, maestrul recunoscut al romanticilor, evocând figura lui Hamlet, prototip al eroului palid și trist.

Puterea sentimentelor
Ugo Foscolo
Lui Paolo Costa, 1796
Atunci când se destramă pentru câteva clipe
tenebrele ce întunecă tristele mele gânduri,
atunci când zbuciumata mea inimă
își găsește în fine puțină odihnă, iar
închipuirea mea nu mai zugrăvește totul
în culorile morții, mă gândesc la prietenie
și, învesmântat într-o distinsă melancolie,
îmi caut desfătarea murmurând pateticele
versuri ale lui Ossian și Ieremia, admirând
imaginile lui Canova, Rafael și Dante;
printre acele pulsații delicate rămân
în cele din urmă fermecat de chipul
celei mai frumoase dintre femei.
Binecuvântez mâna Naturii, mă închin
însemnelor Sublimului și Frumosului
și-mi caut beatitudinea în pasiunile
clocotitoare și în plăcerea învolburată.

5. Adevăr, mit, ironie

Același Hegel desfășoară un rol conștient de normalizare a impulsivității romantice, formulând categorii estetice care pentru multă vreme vor impune o viziune distorsionată asupra întregii mișcări romantice. Astfel, aspirația către infinit este asociată cu ideea de **„Suflet frumos"** și indică un refugiu iluzoriu în dimensiunea interiorității care refuză raportul etic cu lumea reală. Judecata lui Hegel este profund lipsită de generozitate, întrucât filosoful, persiflând puritatea Sufletului frumos, nu reușește să pătrundă acele aspecte profund inovatoare legate de conceptul de Frumusețe elaborate de spiritul romantic. Romanticii, cu precădere animatorii revistei *Athenäum* (Novalis și Friedrich Schlegel), precum și Hölderlin, nu caută o Frumusețe statică și armonică, ci una dinamică, în devenire, așadar dizarmonică, în măsura în care (așa cum arătaseră Shakespeare și manieriștii) Frumosul poate izvorî și din Urât, iar forma din masa amorfă. Sau viceversa. Este vorba deci de repunerea în discuție a antitezelor clasice ale gândirii, pentru a fi judecate într-un raport dinamic. Se urmărește reducerea distanței dintre subiect și obiect (în formarea acestui sentiment fiind decisivă experiența romanului) în vederea unei discuții mai radicale despre hotarul dintre finit și infinit, individ și totalitate.

Suflet frumos
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Fenomenologia spiritului, 1821
Conștiința trăiește cu frica de a nu păta prin
acțiune sau prin implicare slava ființei sale
lăuntrice. Și pentru a menține intactă
puritatea esenței sale, se ține departe de
contactul cu efectualul și se încăpățânează și
mai tare în oarba sa neputință de a renunța la
propriul Sine, atât de cultivat până la ultima
abstracțiune, pentru a căpăta substanțialitate.
Adică de a-și schimba gândul în ființă și de a
se încredința pe de-a-ntregul diferenței
absolute. Acel obiect gol pe care ea și-l
creează o umple acum de conștiința acestui
gol. Modul său de acțiune este doar aspirația,
prin care nu face altceva decât să se piardă,
transformându-se într-un obiect lipsit de
esență; apoi recăzând în sine, în afara acestei
pierderi, constată doar propria sa pierzanie.
În puritatea luminoasă a acelor momente,
un nefericit suflet frumos, așa cum i se spune,
arde mocnit în sine și se destramă
ca o ceață ușoară care se risipește în văzduh.

Frumusețea este Adevăr
John Keats
Odă la o urnă grecească, V, 1820 [39]*
O, formă atică! Gest fermecat!
Flăcăi și fete în marmoree ginte,
Cu crengi din codru și ierbiș uscat;
Tu, mută formă, ce ne scurmi în minte
Ca veșnicia, Pastorală-sloi!
Când timpul spulbera-ne-va ca spice,
Tu vei dura, sfidând alt chin, ascuns
De noi, fidelă omului, spre-a-i zice:
„Frumos și Adevăr sunt una, – noi
Atâta știm pe lume, și-i de-ajuns".

Théodore Chassérieau,
Cele două surori,
1843,
Paris,
Musée du Louvre

Frumusețea se configurează ca sinonim al Adevărului, în interiorul unei schimbări profunde de gândire referitoare la hendiada tradițională.
În gândirea greacă (dar și în toată tradiția ulterioară, care în această privință cu siguranță poate fi considerată „clasică"), Frumusețea coincidea cu Adevărul pentru că, într-o oarecare măsură, Adevărul dădea naștere Frumuseții. Pentru romantici lucrurile stau exact pe dos: Frumusețea dă naștere Adevărului. Frumusețea nu participă la Adevăr, ci este chiar făuritoarea acestuia. Departe de a se sustrage realului în numele unei Frumuseți pure, romanticii gândesc o Frumusețe care să rodească mai mult Adevăr și mai multă realitate.
Lucrul la care romanticii germani se așteaptă este ca o astfel de Frumusețe să poată zămisli o **nouă mitologie** care să propună, în locul „poveștilor" anticilor, un discurs narativ modern în conținut, dar care să aibă aceeași deschidere comunicativă ca și miturile grecești.
La această idee lucrează separat atât Friedrich Schlegel, cât și tinerii Hölderlin, Schelling și Hegel. De la aceștia trei ni s-a păstrat un document, scris de Hegel pe când era tânăr, dar care nu îi poate fi atribuit cu certitudine (Hegel a elaborat sinteza unei discuții purtate de Hölderlin cu Schelling, sau a transcris discursul lui Hölderlin către Schelling ce i-a fost rezumat, cu sau fără adnotări și corecții, de către acesta din urmă ?); o astfel de poziție radicală privitoare la legătura dintre Frumusețe, mitologie și eliberare, așa cum apare în această scriere, nu va mai fi niciodată asumată de Hegel la o vârstă mai matură.
Sarcina acestei mitologii a rațiunii este de o importanță politică fără precedent: aceea de a înfăptui, în spiritul comunicării universale nemijlocite, eliberarea totală a spiritului omenirii. Această Frumusețe are puterea de a-și dizolva propriul conținut individual pentru a croi drum operei de artă către Absolut, și în același timp de a depăși forma operei de artă în direcția unei opere de artă absolute, expresie a artei pătrunse integral de spiritul romantic.
Romanticii, și Schlegel în special, leagă conceptul de „ironie" de această formă anume de Frumusețe. Ironia romantică nu este (așa cum mai târziu vor lăsa să se înțeleagă unii detractori, printre care și Hegel) o mișcare subiectivă care

Noua mitologie
Friedrich Schlegel,
Dialog despre poezie, II, 1800
Vă rog un singur lucru: să nu puneți la îndoială posibilitatea unei noi mitologii; celelalte îndoieli, oricare ar fi proveniența și ținta lor, vor fi în schimb binevenite și îmi vor permite să dau analizei mele o mai mare bogăție și libertate. Și acum ascultați cu atenție ipotezele mele, căci, având în vedere starea de fapt, ceea ce pot să vă ofer acum reprezintă doar ipoteze. Nădăjduiesc că voi veți fi aceia care le veți transforma în realități; e vorba, în fond, doar de propuneri în vederea unor încercări. Dacă e adevărat că o nouă mitologie poate lua naștere, doar sub aspectul formei, din adâncimile cele mai îndepărtate ale spiritului, idealismul – cel mai de seamă fenomen al epocii noastre – ne oferă un indiciu semnificativ și o extraordinară confirmare pentru ceea ce căutăm. Idealismul s-a născut tot așa, ca din neant, dar acum și în lumea spiritului s-a închegat un punct sigur, de la care energia omului se poate răspândi în toate direcțiile și treptat poate evolua, încredințată că nu se va risipi și că nu va rătăci drumul la întoarcere. Marea revoluție se va răspândi la nivelul tuturor științelor și artelor. Acțiunea sa e deja vizibilă în fizică, acolo unde idealismul a răbufnit spontan, înainte chiar ca filosofia să o atingă cu bagheta ei magică.

Francesco Hayez,
Autoportret cu tigri și lei,
1831,
Milano,
Museo Poldi Pezzoli

ar avea puterea de a slei orice conținut obiectiv până la a-l face să se topească în arbitrar. Dimpotrivă, la rădăcina ironiei romantice stă metoda dialogurilor lui Socrate: prin abordarea cu ușurătate chiar și a conținuturilor grave și dificile, metoda ironică permite prezentarea concomitentă a două puncte de vedere sau a două opinii opuse, fără nici o alegere prealabilă în baza unor idei preconcepute. Ironia este așadar o metodă filosofică, dacă nu cumva *metoda filosofică prin excelență*. Atitudinea ironică permite subiectului și o dublă mișcare față de obiect, de apropiere și de depărtare. Ironia este un soi de antidot care ține în frâu entuziasmul legat de contactul cu obiectul și anularea proprie în obiectul însuși, dar împiedică și căderea în scepticism legată de distanța luată față de obiect. Astfel, subiectul, fără a-și pierde libertatea, dar și fără a deveni sclavul obiectului, poate interfera cu obiectul însuși, păstrându-și totuși subiectivitatea. În această întrepătrundere dintre subiect și obiect se oglindește și întrepătrunderea corespunzătoare dintre aspirația subiectivă către o viață aventuroasă ca de roman, proiectată dincolo de limita îngustă a realității date, și viața eroului din romanul de factură romantică, fie el **Jacopo Ortis** sau **Werther**.

Actul estetic
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Dialog despre poezie, 1821
Am certitudinea că supremul act al rațiunii, în care aceasta cuprinde totalitatea ideilor, este un act estetic, și că adevărul și bunătatea sunt intim contopite doar în Frumusețe. [...] Voi expune acum o idee care, după cum îmi rezultă, încă nu a fost conștientizată de nimeni: e nevoie să avem o nouă mitologie, care însă să se pună în serviciul ideilor și să devină o mitologie a rațiunii. Mitologia trebuie să devină filosofică, astfel încât să facă rațional poporul, iar filosofia trebuie să devină mitologică, astfel încât să-i facă sensibili pe filosofi. Dacă nu vom da ideilor o formă estetică, cu alte cuvinte mitologică, acestea nu vor fi de interes pentru popor [...] Astfel, în cele din urmă, cei care sunt luminați și cei care nu sunt se vor uni. Se va termina cu privirile disprețuitoare, cu teama norodului față de înțelepții și sacerdoții săi. Nici o capacitate nu va mai fi reprimată: în sfârșit vor domni libertatea generală și egalitatea dintre spirite! Va fi cea de pe urmă și cea mai înaltă operă a omului.

Johann Heinrich Füssli,
Titania îmbrățișându-l pe Bottom,
1792-1793,
Zürich,
Kunsthaus

Jacopo Ortis
Ugo Foscolo
Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis, 1798 [40]*
25 martie
Te-am iubit deci, te-am iubit și te mai iubesc
încă, cu o iubire pe care numai eu o înțeleg.
Ce preț neînsemnat e moartea, o,
îngerul meu, pentru cine a auzit
că îl iubești și a simțit cuprinzându-i
tot sufletul voluptatea sărutului tău,
și a plâns cu tine. Sunt cu un picior
în groapă și totuși chiar și în această clipă
de suferință revii ca întotdeauna, dinaintea
acestor ochi care, murind, se ațintesc asupra
ta, asupra ta care, sfântă, strălucești în toată
frumusețea. Mai e puțin! Totul e pregătit,
noaptea e foarte înaintată, adio, în curând
o să ne despartă ori neantul, ori veșnicia
de necuprins. În neant? Da, da, pentru că
voi fi fără tine, îl rog pe bunul Dumnezeu ca,
dacă nu ne păstrează un loc unde să mă pot
uni pentru vecie cu tine, îl rog din adâncul
sufletului meu, în acest cutremurător ceas
al morții, să mă părăsească numai în pragul
neantului. Dar eu mă sting neprihănit,
stăpân pe mine însumi, plin de tine și de bună
seamă de plânsul tău! Iartă-mă, Teresa,
dacă e cu putință, ah, mângâie-te și trăiește
pentru nefericirea nenorociților noștri părinți;
moartea ta ar aduce blestemul asupra
cenușii mele.
Dacă va cuteza cineva să te învinovățească
de soarta mea nefericită, aruncă-i
în față acest jurământ solemn pe care
îl rostesc, zvârlindu-mă în întunericul morții:
Teresa e nevinovată! Și acum, primește
sufletul meu.

Eugène Delacroix,
Moartea cavalerului,
cca 1820,
Los Angeles,
Paul Getty Museum

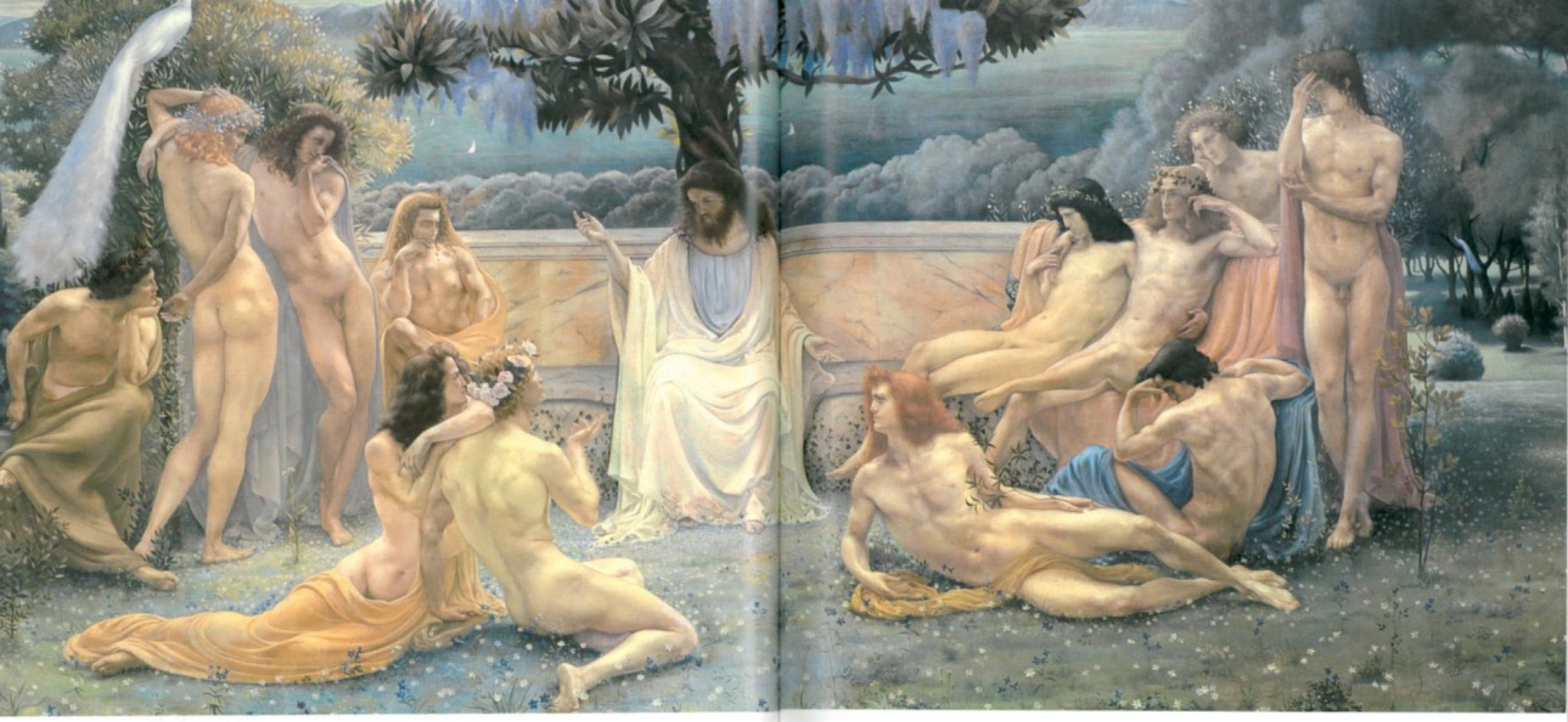
Werther
Johann Wolfgang Goethe
Suferințele tânărului Werther, III,
20 decembrie, 1774

Un vecin zări o lumină ca de fulger și auzi o bubuitură; dar cum toate după aceea se cufundară în tăcere, nu dădu importanță faptului. Dimineața la șase servitorul intră cu lumânarea în mână. Își găsi stăpânul zăcând pe jos; lângă el, pistoalele și o baltă de sânge. Îl strigă, îl zgâlțâi, dar nici un răspuns. Dădu fuga la medic, la Albert. Charlotte auzi clopoțelul și un tremur puse stăpânire pe întreaga ei ființă. Își trezi bărbatul, se sculară degrabă și un servitor le dădu știrea tremurând și plângând. Charlotte căzu leșinată la picioarele lui Albert. Când medicul ajunse în fine la bietul nefericit, îl găsi într-o stare disperată. Mai avea puls, dar picioarele îi erau paralizate. Se împușcase în cap, la nivelul ochiului drept, și își zburase creierii. Ca primă măsură îi deschise o venă a brațului, pentru ca sângele să se poată scurge; mai respira încă. Din pata de sânge de pe spătarul scaunului se putea deduce că se împușcase stând la birou, după care căzuse, rostogolindu-se în convulsii lângă scaun. Zăcea cu fața în sus lângă fereastră, leșinat; era îmbrăcat cu grijă, avea pe el haina albastră și vesta galbenă. Toată casa, toți vecinii, tot orașul se simțiră cutremurați. Își făcu apariția și Albert. Werther fusese întins pe pat, cu fruntea bandajată. Chipul lui, de o paloare cadaverică, era complet imobil. Horcăia îngrozitor, ba mai încet, ba mai tare: se aștepta sfârșitul. Cartea cu drama Emiliei Galotti stătea deschisă pe birou. Emoția lui Albert, durerea Charlottei erau de nepus în cuvinte. Bătrânul primar, ajuns în goana calului la auzirea veștii, îl sărută cu lacrimi amare. Fiii lui mai mari dădură și ei fuga pe jos, îngenunchează la patul lui îndureraţi și îi sărutară mâinile și fața. Iar fiul mai mare, la care Werther ținuse în mod special, nu se desprinse de buzele lui până când bietul își dădu duhul și trebuiră cu forța să-l smulgă de lângă el. Werther muri la amiază. Poruncile primarului, prezența lui acolo mai calmară mulțimea. Seara îl înmormântară în locul pe care chiar el îl alesese. Bătrânul și fiii urmară sicriul. Albert nu se simți în stare: se temea pentru viața Charlottei. Îl purtară câțiva meșteri din sat, nici un preot însă nu îl însoți.

6. Tulbure, grotesc, melancolic

Revolta lui Rousseau împotriva civilizației se exprimă pe plan artistic ca revoltă împotriva regulilor și artificiilor clasice și îndeosebi împotriva figurii clasice prin excelență, Rafael; e o revoltă care străbate drumul de la Constable și Delacroix (acesta admirând mai degrabă opera lui Rubens și a școlii venețiene) și ajunge până la prerafaeliți. Frumusețea ambiguă, moralizatoare și erotică a prerafaeliților, cu înclinațiile sale spre învolburat și macabru, este una dintre urmările descătușării Frumuseții din canoanele clasice.
Frumusețea se poate acum exprima prin convergența contrariilor:
Urâtul nu este opusul, ci cealaltă față a Frumosului.
Împotrivindu-se Frumuseții idealizate și impersonale clasicizante, Friedrich Schlegel revendică trăsături noi în definirea Frumuseții, cum ar fi interesantul și caracteristicul, și ridică problema unei estetici a Urâtului.
Forța lui Shakespeare, în comparație cu cea a lui Sofocle, constă tocmai în faptul că acesta din urmă vorbește despre o Frumusețe pură, în timp ce în Shakespeare asistăm la o prezență simultană a Frumuseții și a Urâțeniei, al căror pandant este adesea grotescul (*Falstaff* ar fi un exemplu în acest sens).

Théodore Géricault,
Pluta Meduzei,
1819,
Paris,
Musée du Louvre



Jean Delville,
Școala lui Platon,
1898,
Paris,
Musée d'Orsay

Prin succesive aproximări ale realității se ajunge la respingător, la extravagant, la dezgustător. Hugo, teoreticianul grotescului ca noutate a artei romantice și ca antiteză a Sublimului, este cel care ne oferă o galerie unică de personaje grotești și respingătoare, de la cocoșatul Quasimodo, la chipul diform al *Omului care râde* și până la femeile zdrobite de mizeria și cruzimea vieții.
O viață care pare să urască Frumusețea gingașă a copiilor nevinovați.
Am văzut deja cum aspirația către Absolut și acceptarea destinului pot face ca moartea eroului să nu devină numai tragică, ci și frumoasă. Aceeași formă, golită de conținutul său legat de libertate și îndreptată împotriva lumii, va constitui învelișul *kitsch* al „morții frumoase" ce va fi venerată (mai mult în cuvinte) de mișcările fasciste ale secolului XX.
Dar frumoase sunt și mormintele, la ceas de noapte și nu numai; pentru ochii lui Shelley nu pare a exista o altă Frumusețe demnă de o ședere la Roma în afara micului cimitir în care odihnește prietenul său Keats.
Același Shelley, propagator cu bună știință a unor teme legate de satanism și vampirism, se lasă sedus de imaginea **Meduzei** (în mod eronat atribuită lui Leonardo), în care oroarea și Frumusețea se contopesc.
Și sub acest aspect romantismul dă glas unor semnale similare din perioadele ce l-au precedat, creându-și propria tradiție. Astfel, în spatele „morții frumoase" există scenele languroase ale morții lui Olindo și Clorinda din *Ierusalimul eliberat;* în spatele gustului pentru satanic, care, în rău sau în bine, implică **umanizarea Satanei**, există privirea tristă pe care Marino i-o rezervase **prințului infernului** din *Uciderea pruncilor* și mai ales **Satana** lui Milton, figură preamărită de o mare parte a literaturii romantice, care, în ciuda prăbușirii sale, nu și-a pierdut Frumusețea strălucitoare.

Umanizarea Satanei
Torquato Tasso
Ierusalimul eliberat, IV, vv. 56-64, 1575 [41]*
Prin hâda-i maiestate spaimei paznic,
I-i îndoită superbia oarbă:
Privirile îi sunt un foc năprasnic,
Comete stând otravă-n cozi să soarbă;
Pe pieptul lat, împănoșat și groaznic,
Lățoasă-i curge încâlcita barbă
Și gura lui, cât hâul, când și-o strânge
Îi picură scârbos și negru sânge.
Cum din rărunchii lui Gibel dau iama
Străfulgerări de foc, pucioasă-n fierberi,
La fel din gura lui țâșnește flama
și fum otrăvitor în negre jerbe,
Încât pe hidre le-amuțește teama,
Pier urletele crâncenului cerber.

Prințul infernului
Giambattista Marino
Uciderea pruncilor, 1632
În ochi, tristețea, moartea-și au sălaș
și-o tulbure văpaie arde tare
Privirea-i cea piezișă, ochii pizmași
Comete par, genele felinare.
Din nări, din buze, din gâtlej uriaș,
Miesme, negură vomită-n furia mare;
E-a lui mânia, fala, disperarea
Suspinele-i sunt tunet, fulger i-e răsuflarea.

Satana
John Milton
Paradisul pierdut, I, 1667 [42]*
Dar ei ce-ntrec bravura muritoare,
De domnul lor înfricoșat ascultă.
El, mai presus de ei și prin statură,
Și prin înfățișare,-i predomină,
Precum un turn; făptura lui nu-și pierde
Splendoarea toată, dintru începuturi;
Nu pare mai puțin ca un Arhanghel
Căzut – prea plinul slavei scăpătate-i,
Ca soarele, abia născut, când, tuns,
De razele-i, privește curmeziș
Încețoșata zare – sau asemenea
Cu soarele ce-i stă în spate lunii,
Eclipsa-i mohorâtă răspândind
Amurg de groază peste jumătate
Din semințiii, cu spaimele schimbării
Rău turburându-i pe monarhii lumii.
Dar chiar așa, în vălul amurgirii,
Deasupra lor Arhanghelul lucea,
Însă pe chipul lui lăsase semne
Cumplit tunet – și-n obrajii lui,
Azi ofiliți, neliniștile sapă.
Doar sub sprâncene îi veghează încă
Mândria răbdătoare și curajul
Neîmblânzit, setos de răzbunare.

Meduza
Percy Bysshe Shelley
Poeme postume, 1819
Zace întinsă pe spate
privind cerul miezului de noapte
pe-un pisc de munte înnegurat;
sub ea se văd pământuri ce tremură în zare;
în ea amestecul de oroare și Frumusețe
este divin.
Pe buzele ei, pe genele ei,
grația pare să se așeze
ca o umbră, sub care strălucește,
pală și arzătoare, încă zvârcolindu-se,
agonia groazei și a morții.

Și totuși mai puțin oroarea, cât grația
este aceea ce preface în piatră spiritul
ce privește
acolo unde trăsăturile chipului mort sunt
sculptate,
până când toate vor deveni din nou ea însăși,
și nici gândul nu le va mai pierde.
Melodioasa culoare a Frumuseții,
străbătând bezna și chinul scânteietor,
trezește o umană și armonioasă trăire.

Poezia omului primitiv
Eugène Delacroix
Variații asupra Frumosului, 1857
Noi judecăm tot restul lumii din perspectiva noastră strâmtă: nu ieșim din măruntele noastre obiceiuri, iar entuziasmul nostru, ca și disprețul nostru, este adesea fără noimă. Noi judecăm cu aceeași suficiență și operele de artă, și operele naturii. Dar cel de la Londra sau de la Paris este probabil mai străin de un adevărat simț al Frumuseții decât analfabetul care locuiește pe meleaguri unde civilizația nu a pătruns. Noi vedem Frumosul numai prin imaginația poeților și pictorilor; sălbaticul, în schimb, îl întâlnește la tot pasul de-a lungul vieții sale de hoinar.
Sunt pe deplin de acord că un astfel de om are puține clipe la dispoziție pe care să le dedice impresiilor sale poetice, când știm prea bine că principala sa preocupare este aceea de a nu fi răpus de foame. El trebuie să lupte fără încetare împotriva unei naturi ostile pentru a-și apăra viața cea mizeră. Cu toate acestea, priveliștea unor spectacole impunătoare și forța unei poezii primitive pot stârni în suflete sentimentul admirației.

7. Romantismul liric

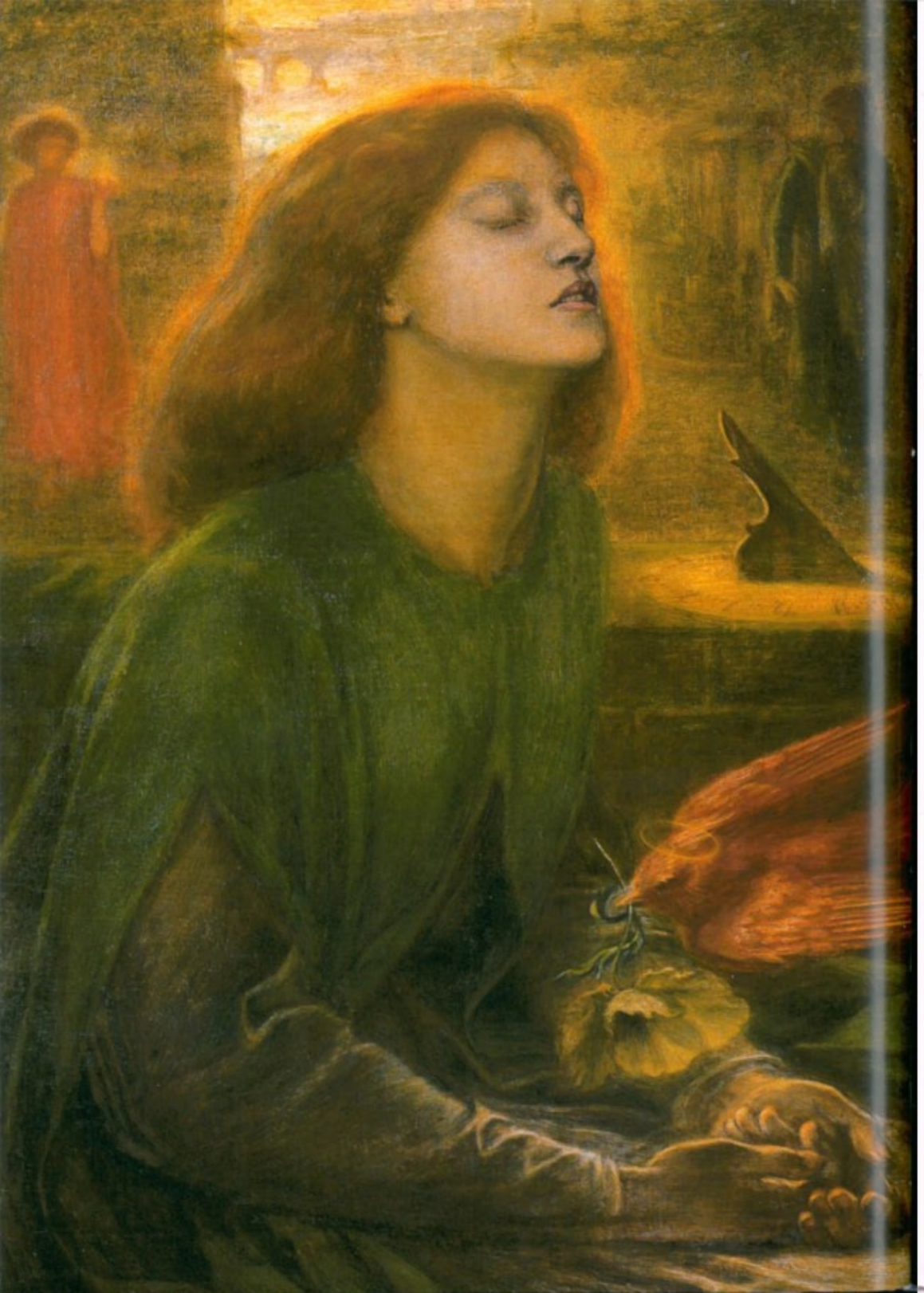
Pe paginile următoare:

John Singer Sargent,
Ellen Terry în rolul lui Lady Macbeth,
detaliu,
1899,
Londra,
Tate Gallery

Francesco Hayez,
Îmbrățișarea de adio dintre Romeo și Julieta,
1833,
Milano,
Colecție particulară

Opera lirică a secolului XIX nu e străină de întruchipările romantice ale Frumuseții. Adesea, în Verdi, Frumusețea este vecină cu tărâmul tenebrelor, al satanicului, al caricaturalului: să ne gândim la prezența în *Rigoletto* a Frumuseții tinerești a Gildei, alături de diformul Rigoletto și de întunecatul Sparafucile, o creatură apărută din bezna nopții. Așa cum Rigoletto trece fără nici o sincopă de la ironia feroce la umilința cea mai dezolantă, tot așa și Gilda întruchipează trei imagini diferite ale Frumuseții feminine. Candoarea dezarmantă a fecioarei de șaisprezece ani, care nu are habar de răul ce o înconjoară, dă glas extazului iubirii în romanța *Dulce nume* printr-un cânt angelic, diafan, aproape asexuat; tragică este în schimb Frumusețea femeii batjocorite, a cărei feminitate încolțește dintr-un act de siluire; o Frumusețe emoționantă care se preface în plânsul fiicei strânse cu duioșie în brațe de tatăl său și care lasă să se întrevadă tragicul epilog. Și mai adâncă este vâltoarea delirantă a pasiunilor din *Trubadurul*, în care se învălmășesc iubirea, gelozia și răzbunarea. Frumusețea este aici prezentă prin imaginea neliniștitoare a focului. Iubirea Leonorei pentru Manrico este o „primejdioasă flacără", iar gelozia contelui – „un groaznic foc": o imagine sumbră, căci rugul vrăjitoarelor reprezintă fundalul și în același timp destinul frumoasei țigănci **Azucena**.
Măiestria lui Verdi constă în capacitatea sa de a ține în frâu forța vulcanică și centrifugă a acestor imagini în limitele unor structuri muzicale stabile și încă tradiționale. Legătura, tipic romantică, dintre Frumusețe și moarte este pusă în valoare într-o viziune și mai pesimistă de Wagner. În compozițiile lui (în special în *Tristan și Isolda*), polifonia muzicală conferă o țesătură unitară dublei acțiuni a erotismului seducător și a destinului tragic. Soarta Frumuseții este aceea de a-și găsi desăvârșirea nu în pasiune, ci în moartea în numele dragostei. Frumusețea se retrage din lumina lumii și alunecă în îmbrățișarea puterilor nocturne, prin acea unică formă posibilă care este moartea.

Azucena
Salvatore Cammarano
Trubadurul, II, 1, 1858
Azucena: (Cântă; țiganii i se alătură.)
Trosnește flacăra! Mulțimea nestăpânită se bulucește în jurul focului cu o expresie bucuroasă: se aud chiote de bucurie din toate părțile [...] Ținută bine de zbiri, se apropie o femeie! Rău prezicătoare strălucește pe groaznicele chipuri flacăra întunecată ce se ridică la cer! Trosnește flacăra! Acolo-i și victima îmbrăcată în negru și desculță! Rău prezicătoare strălucește pe groaznicele chipuri flacăra întunecată ce se ridică la cer!



Dante Gabriel Rossetti,
Beata Beatrix,
detaliu,
1864-1870,
Londra,
Tate Gallery

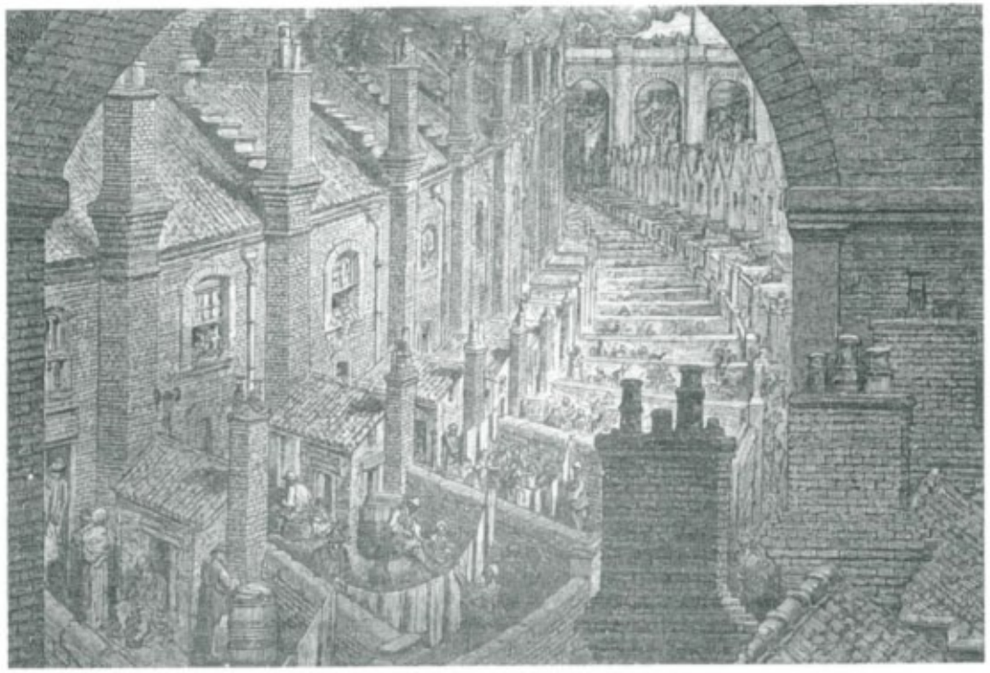
Capitolul XIII

Religia Frumuseții

1. Religia estetică

Charles Dickens descrie în *Timpuri grele* (1854) un **oraș industrial**, tărâm al tristeții, al uniformității, al sumbrului, al urâțeniei. Ne aflăm la începutul celei de a doua jumătăți a secolului XIX; locul entuziasmului și deziluziilor din primele decenii ale acestui veac este luat deja de idealuri mai modeste, dar eficiente. Pentru Anglia este epoca victoriană, pentru Franța – cel de-al Doilea Imperiu, perioadă în care domină solidele virtuți burgheze și principiile unui capitalism în expansiune. Clasa muncitoare capătă conștiința propriei situații: în 1848 apăruse *Manifestul* lui Karl Marx. În fața oprimării pe care o aduce cu sine societatea industrială, în fața extinderii metropolelor străbătute de mulțimi uriașe și anonime, în fața apariției unor clase noi având noi priorități, printre care nu și cea estetică desigur, Artistul, afectat de forma noilor mașini care etalează cu ostentație funcționalitatea brută a materialelor nou apărute, își simte amenințate propriile idealuri, percepe ca ostile noile idei democratice care treptat își fac apariția și se hotărăște să devină **„diferit"**.

Orașul industrial
Charles Dickens
Timpuri grele, 1854
[...] Era un orășel făcut din cărămidă roșie, sau mai bine zis din cărămidă care ar fi trebuit să fie roșie, dacă n-ar fi fost năclăită de fum și cenușă; dar așa cum se prezenta, era un orășel de un roșu și un negru nefiresc, precum fața pictată a unui sălbatic. Era un orășel al mașinăriilor și al coșurilor înalte din care ieșeau fără încetare interminabili șerpi de fum care nu sfârșeau niciodată să se descolăcească [...] Avea multe străzi largi, toate egale între ele, și multe ulicioare și mai asemănătoare unele cu altele, unde locuiau persoane la fel de asemănătoare între ele, care plecau și se întorceau acasă toate la aceeași oră, cu aceleași pași grăbiți pe același pavaj, pentru a face aceleași treburi, persoane pentru care fiecare zi era egală cu ziua care trecuse și cu ziua ce urma să vină, iar fiecare an era copia anului încheiat și a anului ce ar fi urmat.



Gustave Doré,
Slums la periferiile Londrei,
din Blanchard,
London, A Pilgrimage,
1872,
Venezia,
Galleria d'Arte
Moderna

Pe pagina alăturată:
Thomas Couture,
Romanii perioadei de decadență,
1847,
Paris,
Musée d'Orsay

Astfel se conturează o adevărată religie estetică și, sub lozinca *Artă pentru Artă*, se impune ideea că Frumusețea este o valoare primară ce trebuie obținută cu orice preț, într-atât încât pentru mulți viața însăși trebuie trăită ca o operă de artă. Și pe măsură ce arta se separă de morală și de nevoile practice, câștigă teren impulsul, deja prezent în Romantism, de a cuceri pentru lumea artei aspectele cele mai neliniștitoare ale vieții: **boala**, încălcarea normelor, **moartea**, tenebrosul, demoniacul, cutremurătorul. Numai că acum arta nu mai pretinde să reprezinte lumea doar pentru a o ilustra și a o judeca. Prin reprezentare, arta își dorește să mântuiască toate aceste aspecte în numele Frumuseții, înfățișându-le fermecătoare chiar și ca modele de viață.

Intră în scenă o nouă generație de sacerdoți ai Frumuseții care poartă spre consecințe extreme sensibilitatea romantică, exacerbându-i fiecare trăsătură și împingând-o spre un grad de istovire de care reprezentanții acesteia erau pe deplin conștienți; în așa măsură, încât au acceptat comparația dintre soarta lor și cea a marilor civilizații antice ajunse la **decadență**, cum ar fi agonia civilizației Romei căzute în mâinile barbarilor sau agonia (milenară) a Imperiului Bizantin.

Acestui tânjet nostalgic către perioadele de decadență i-a fost atribuit numele de decadentism în atmosfera culturală care prin tradiție se consideră a fi început în a doua jumătate a secolului XIX și care s-a prelungit în mod consistent până în primele decenii ale secolului XX.

Deosebit
Charles Baudelaire
Despre ideea modernă de progres aplicată artelor, 1868
Frumosul este întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că e vorba despre un bizar rece și căutat, pentru că ar însemna atunci că nu ar fi altceva decât o dihanie care ar ieși din rosturile vieții. Spun doar că el conține întotdeauna
o anumită bizarerie, ceea ce îl face să devină acel Frumos deosebit.

Boala
Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly
Léa, 1832
„Ba da, ba da, frumoaso, tu ești cea mai încântătoare dintre toate făpturile, nu te-aș da, n-aș da pe nimic în lume ochii tăi stinși, paloarea ta, trupul tău bolnav, nu te-aș da nici pentru frumusețea îngerilor din cer!" [...]
Acea muribundă căreia îi atingea veșmintele continua să-l mistuie de pasiune mai mult decât cea mai pătimașă dintre femei. Nu exista baiaderă pe malurile Gangelui, sau odaliscă prin băile Istanbulului, sau bacantă nudă care să-l înfierbinte într-atât până-n măduva spinării doar prin simpla atingere a mâinii, fragile și febrile, a cărei umedă căldură i-o putea simți prin mănușă.

Moartea
Renée Vivien
Femeii iubite, 1903
Crini albi de-o sacră paloare
Ca stinse lumânări în mâna ta mureau
Iar degetele tale miresme răspândeau
În a suferinții cumplită răsuflare
Ca un abur din dalba-ți rochie se desprindea
și crunta agonie, și toată dragostea.

Decadență
Paul Verlaine
Lâncezire, 1883 [43]*
Eu sunt Imperiul ce-n declin, privind năvala
De albi barbari, pe jumătate-absent,
Alcătuiește acrostihuri indolent,
În stil ce soarelui reflectă lâncezeala.
Pe solitaru-mi suflet cade plictiseala.
S-ar zice că lăuntric port un măcel dement.
O, să nu poți, în doruri fiind atât de lent!
O, să nu vrei să-ți mai dispară amorțeala!
O, să nu vrei, o, să nu poți muri un pic!
Mai ai de râs, Bathylle, tu, nesupuse?
Băut e totul, tot mâncat și toate spuse! [...]

Gustave Courbet,
Domnișoarele pe malul Senei,
1857,
Paris,
Petit Palais

Vrăjit de trei forme
Gabriele D'Annunzio
Plăcerea, 1889
Vrăjit de cele trei forme diferite, fiecare elegantă în felul său, a femeii, a cestii și a ogarului, gravorul în acvaforte socoti că la un loc formau o compoziție încântătoare. Femeia, în picioare în bazinul fântânii, goală, sprijinindu-se cu o mână de ornamentul ce o reprezenta pe Himeră și cu cealaltă de cel întruchipându-l pe Bellerofon, se apleca să certe câinele care, ghemuit pe labele din față și arcuindu-și spinarea, ca o felină înainte de atac, ridica spre ea botul lung și subțire ca de știucă.

2. Dandysmul

Primele manifestări ale unui cult al excepționalului s-au înregistrat o dată cu apariția dandysmului. Figura de *dandy* ia naștere în societatea engleză în perioada Regenței, în primele decenii ale secolului XIX, o dată cu George Brummel. Brummel nu e un artist, nici un filosof care meditează asupra Frumosului și artei. La el, dragostea pentru Frumos și excepțional se manifestă pe planul obiceiurilor de viață și vestimentare. Eleganța, care se identifică cu simplitatea (împinsă până la bizarerie), se alătură gustului pentru replica paradoxală și pentru gestul provocator. Ca exemplu sublim al plictisului aristocratic și al disprețului pentru sentimentul de rând se povestește cum Lord Brummel, pe când își făcea plimbarea călare printre dealuri alături de majordomul său, și zărind de sus două lacuri, își întrebă slujitorul: „Oare pe care dintre cele două îl prefer?". Așa cum ar fi spus mai târziu Villiers de l'Isle-Adam: „Să trăim? Au grijă servitorii noștri în locul nostru". Apoi, în anii Restaurației și ai monarhiei lui Louis Philippe, dandysmul, pe culmea unui val de anglomanie invadatoare, pătrunde și în Franța, cucerește oamenii de lume, poeții și romancierii de succes și își

Oscar Wilde,
1880

găsește chiar și teoreticieni în persoana lui Charles Baudelaire și Jules-Amedée Barbey d'Aurevilly.
Spre sfârșitul secolului, dandysmul cunoaște o revenire aparte în Anglia unde – devenit o imitație a modei franțuzești – va fi îmbrățișat de Oscar Wilde și de pictorul Aubrey Beardsley. În Italia, unele trăsături ale dandysmului pot fi reperate în comportamentul lui Gabriele D'Annunzio.
În timp ce unii artiști ai secolului XIX înțeleg prin idealul Artei pentru Artă cultul exclusiv, răbdător, artizanal pentru un obiect prin care să creeze Frumusețe, pentru o operă căreia să îi închine întreaga lor viață, tipul *dandy* (dar și artiștii care se vor în același timp și *dandy)* înțeleg prin acest ideal cultul propriei vieți publice ce trebuie „lucrată", finisată precum o operă de artă, pentru a face din ea un exemplu triumfător de Frumusețe.
Așadar, nu viața este dedicată artei, ci arta este aplicată vieții. Viața ca artă.
Ca fenomen legat de moravurile și moda vremii, dandysmul prezintă unele trăsături contradictorii. Nu este îndreptat împotriva societății burgheze și nici a valorilor ei (cum ar fi cultul banilor sau al tehnicii), pentru că la urma urmelor față de această societate dandysmul rămâne o manifestare marginală, cu siguranță nu revoluționară, ci aristocratică și acceptată ca un soi de ornament excentric. Uneori însă, dandysmul se manifestă ca revoltă împotriva prejudecăților și moravurilor curente; iată de ce pentru unii *dandy* este importantă alegerea căii homosexualității, care la acea vreme era cu totul de neacceptat și pasibilă de pedeapsă penală (și în acest sens rămâne celebru durerosul proces al lui Oscar Wilde).

Un dandy desăvârșit
Charles Baudelaire
Pictorul vieții moderne, 1869
Ideea că omul se întrupează din Frumos e ca o ștanță în modul său de a se îmbrăca, șifonându-i sau, dimpotrivă, călcându-i haina, îmblânzindu-i sau ascuțindu-i gestul și pătrunzând în mod subtil, în cele din urmă, și în trăsăturile chipului său. Omul sfârșește prin a semăna cu ceea ce și-ar dori să fie. Bărbatul înstărit, comod, puțin sceptic, preocupat doar de avuția sa, ca și cel crescut în lux și obișnuit din tinerețe cu respectul față de ceilalți bărbați, nu are o altă preocupare în afară de eleganță și va avea întotdeauna, în toate vremurile, o fizionomie distinsă. Dandysmul este o instituție vagă și bizară, cum e și duelul [...] Acești indivizi nu au vreo altă obligație decât aceea de a cultiva ideea de Frumos prin propria lor persoană, de a-și satisface pasiunile, de a simți, de a gândi [...] Un dandy nu consideră dragostea o țintă deosebită [...] Un dandy nu aspiră la bani ca la un lucru esențial; s-ar mulțumi cu un credit nelimitat; el lasă cu dragă inimă această banală patimă oamenilor vulgari. Dandysmul nu este, așa cum multă lume mai puțin ponderată ar tinde să creadă, un cusur al excesului de îngrijire și al eleganței materiale. Aceste lucruri nu sunt pentru un dandy desăvârșit decât un simbol al superiorității aristocratice a spiritului său. De aceea, pentru un dandy, mereu în căutarea distincției, perfecțiunea toaletei sale constă într-o maximă simplitate, care e în fond modalitatea cea mai bună de a ieși în evidență prin distincție. [...] E vorba mai întâi de nevoia de a-și crea propria originalitate, menținându-se în limitele exterioare ale convenienței. Un soi de cult al propriei persoane, care poate supraviețui căutării fericirii ce se găsește în ceilalți, sau într-o femeie, de pildă; care poate supraviețui însăși iluziei. Este gustul de a surprinde și satisfacția de a nu fi niciodată surprins.

Giovanni Boldini,
Contele Robert de Montesquiou-Fezénsac,
1897,
Paris,
Musée d'Orsay

Frumusețea ca mod de viață
Oscar Wilde
Portretul lui Dorian Gray, 1891
Da, tânărul era precoce. Își strângea recolta pe când era încă primăvară. Înlăuntrul său clocoteau patimile și avântul tinereții, dar devenea încetul cu încetul conștient de propria-i persoană. Era o încântare să privești la el. Chipul său frumos, sufletul său frumos meritau admirate cu uimire. Nu conta cum se va sfârși totul sau cum era menit să se sfârșească. Era ca una dintre acele figuri grațioase dintr-o procesiune sau dintr-un spectacol, ale cărei bucurii par îndepărtate, ale cărei suferințe însă stârnesc în noi simțul Frumosului și ale cărei răni sunt precum trandafirii roșii.

3. Trupul, moartea, diavolul

La D'Annunzio, dandysmul atinge forme eroice (ca Frumusețe a actului temerar), la alții, mai ales la poeții decadentismului francez, se manifestă sub forma unui catolicism tradiționalist și reacționar, a unei insurgențe împotriva lumii moderne. Dar această întoarcere la izvoarele religiei nu e, de fapt, o restaurare a valorilor morale și a principiilor filosofice, ci doar un semn de slăbiciune în fața fascinației pe care o exercită liturghiile somptuoase și desuete, parfumul păcătos și excitant al poeziei latinității târzii, fastul creștinătății bizantine, minunile „șovăielnice" ale aurarilor barbari ai primelor veacuri creștine.
Din întreg fenomenul religios, religiozitatea decadentă se simte atrasă doar de aspectele rituale, cu atât mai mult dacă au în sine o anumită ambiguitate, iar tradiția mistică este reinterpretată într-o versiune morbid senzuală.
Dar religiozitatea *á rebours* a decadenților ia și o altă întorsătură, cea a satanismului. De aici, nu numai atracția încordată pentru fenomenele

Gustul pentru cutremurător
Charles Baudelaire
Maxime de consolare despre dragoste, 1860-1868
Pentru unele spirite mai bizare și mai roase de viciu, plăcerea urâțeniei își are originea într-un sentiment și mai misterios, care este setea de necunoscut, gustul pentru cutremurător. E un sentiment a cărui sământă se află în fiecare dintre noi; el îi face pe poeți să alerge curioși spre laboratoarele de anatomie sau spre clinici, iar pe femei spre execuțiile publice.

Tulburarea simțurilor
Arthur Rimbaud
Scrisoare către P. Demeny, 1871
Poetul trebuie să devină un clarvăzător printr-o lungă, uriașă și chibzuită tulburare a tuturor simțurilor sale. Prin toate formele dragostei, suferinței, nebuniei. El se caută pe sine, consumând în sine toate otrăvurile, pentru a păstra doar chintesența lor. Inefabilă tortură, pentru care are nevoie de toată credința, de toată forța supraomenească, în numele căreia el devine dintre toți marele bolnav, marele criminal, marele blestemat, dar și Înțeleptul suprem, pentru că el ajunge la Necunoscut. Ajunge la Necunoscut și când, răvășit, își va pierde capacitatea de a înțelege viziunile sale, el le va fi trăit deja!

Estetica Răului
Oscar Wilde
Portretul lui Dorian Gray, 1891
Erau momente în care considera că răul este pur și simplu un mijloc pentru a-și pune în practică concepția despre Frumusețe.

Gustave Moreau,
Vedenia,
1874-1876,
Paris,
Musée Gustave Moreau

supranaturale, pentru descoperirea riturilor magice și oculte, pentru un cabalism care nu are nimic de-a face cu tradiția ebraică, pentru prezența demonicului în artă și în viață (un exemplu în acest sens este *Là-bas* de Huysmans), dar și aderarea la practici propriu-zise de magie și invocare a diavolului. Acum este preamărită orice **tulburare a simțurilor**, de la sadism la masochism, acum se face apel la Viciu, la fascinația figurilor perverse, neliniștitoare, nemiloase, la o **estetică a Răului**.
Voluptate, necrofilie, sfidarea oricărei constrângeri morale, boală, păcat, durerea ca sursă a plăcerii: pentru a vorbi despre toate acestea Mario Praz își intitulează o celebră carte *Trupul, moartea, diavolul*.

4. Arta pentru Artă

Ar fi greu de înglobat într-o singură noțiune, cea de decadentism, toate aspectele sensibilității estetice din a doua jumătate a secolului XIX.
Nu putem uita asocierea puternică dintre ideal estetic și socialism la William Morris și nu putem trece cu vederea că în această perioadă de înflorire a estetismului, mai precis în 1897, Lev Tolstoi scrie *Ce este arta*, în care pune accent pe legăturile profunde dintre Artă și Morală, Frumusețe și Adevăr.
Așadar, o poziție opusă față de cea a lui Oscar Wilde, care, chiar în acei ani, la întrebarea dacă socotește imorală o anumită carte, răspunde:
„E mai mult decât imorală. E prost scrisă".
În timp ce se conturează sensibilitatea decadentă, unii pictori, cum ar fi Courbet și Millet, se îndreaptă încă spre o interpretare realistă a realităților umane și a naturii, „democratizând" peisajul romantic și canalizându-l spre

Jean-François Millet,
Angelus,
1858-1859,
Paris,
Musée d'Orsay

Edouard Manet,
Olympia,
1863,
Paris,
Musée d'Orsay

unul cotidian, din care nu lipsesc munca, truda, prezențele umile ale țăranilor și oamenilor din popor.
La impresioniști însă, așa cum vom vedea în continuare, există ceva mai mult decât un vis vag al Frumuseții; există studiul atent, aproape științific, al luminii și al culorii, menit să pătrundă mai adânc lumea vizualului.
Tot aceasta este perioada în care mari dramaturgi, ca Ibsen de pildă, tratează pe scenă marile conflicte sociale ale epocii lor, lupta pentru putere, discrepanțele dintre generații, libertatea femeii, responsabilitatea morală, dreptul la dragoste.
Nu trebuie să credem că religia estetică se reduce doar la sinceritatea ultimilor *dandy* sau la virulența, mai mult verbală decât morală, a celor care cultivă demonicul. Figura lui Flaubert ne poate demonstra câtă probitate artizanală, cât spirit ascet poate dovedi religia Artei pentru Artă. La Flaubert domină cultul cuvântului, al „cuvântului potrivit", singurul care poate garanta paginii adevărata armonie, adică necesitatea estetică absolută.
Fie că descrie minuțios și nemilos banalitatea vieții cotidiene și moravurile vremii sale *(Madame Bovary)*, fie că imaginează o lume exotică și fastuoasă, mustind de senzualitate și cruzime *(Salammbô)*, sau că se simte atras de viziuni demoniace și de glorificarea Răului ca Frumusețe *(Ispita Sfântului Anton)*, idealul său rămâne acela al unui limbaj impersonal, precis, în stare să

facă frumos orice subiect doar prin forța stilului. „Iată de ce nu există nici subiecte frumoase, nici subiecte vulgare și de ce, plasându-ne pe pozițiile artei pure, aproape că s-ar putea stabili ca axiomă că nu există nici un fel de subiect și că stilul singur reprezintă modul absolut de a vedea lucrurile."
Pe de altă parte, încă din 1849, Edgar Allan Poe (care din America, mai ales prin medierea lui Baudelaire, va influența profund decadentismul european) afirmase în eseul său *Principiul poetic* că Poezia nu trebuie să se îngrijească de oglindirea sau răspândirea Adevărului. „Nu poate exista o operă de o adevărată noblețe și demnitate mai presus de acea poezie (acea poezie în sine) care este poezie și nimic altceva, acea poezie scrisă doar de dragul poeziei."
Dacă Intelectul se ocupă de Adevăr, iar Simțul Moral se îndreaptă către Datorie, Gustul ne învață despre Frumos; Gustul e o facultate autonomă care are propriile legi și care, dacă ne poate determina să disprețuim Viciul, acest lucru se întâmplă doar datorită faptului că Viciul este slut, e opus măsurii, e opus Frumuseții.
Dacă în vremurile trecute asocierea dintre Artă și Frumusețe (care nouă astăzi ne pare a fi de la sine înțeleasă) era greu de făcut, abia în epoca despre care vorbim – pe când se profila o intoleranță disprețuitoare față de natură – Frumusețea și Arta se unesc într-o structură binară de nescindat. Nu există Frumusețe care să nu fie o operă creată de om; doar ceea ce este făcut de mâna omului poate fi frumos. „Natura de regulă e greșită", va spune Whistler, iar Wilde va preciza: „Cu cât studiem arta mai mult, cu atât ne interesează natura mai puțin". Natura brută nu poate produce Frumusețe; trebuie să intervină neapărat arta să creeze, acolo unde nu era decât o accidentală lipsă de ordine, o structură necesară și inalterabilă. Crezul profund în puterea creatoare a artei nu e tipic doar decadentismului. Dar decadentismul, pornind de la afirmația că Frumusețea nu poate fi decât rezultatul unui meșteșug îndelungat și plin de pasiune, ajunge la constatarea că o experiență e cu atât mai prețioasă, cu cât e mai artificioasă. De la ideea că arta creează o a doua natură, se trece la ideea că se numește artă orice încălcare, oricât de bizară sau morbidă, a naturii.

Recviem pentru natură
Joris-Karl Huysmans
À rebours, 1884
Vremea naturii a trecut. Ea a măcinat răbdarea
spiritelor rafinate cu monotonia grețoasă
a peisajelor și cerurilor sale.

Dezinteres pentru natură
Oscar Wilde
Decadența minciunii, 1889
Experiența mea îmi spune așa:
cu cât studiem mai mult arta,
cu atât ne interesează mai puțin natura.

Ceea ce cu adevărat ne revelează arta
este absența în natură a oricărui proiect,
curioasa ei lipsă de rafinament,
extraordinara ei monotonie,
condiția ei absolută
de lucru neîncheiat.

Versul este totul
Gabriele D'Annunzio
Isotteo, cca 1890
Poetule, divin este Cuvântul:
Frumuseții pure cerul i-a încredințat
toate bucuriile noastre; iar Versul este totul.

5. *À rebours*

Floressas Des Esseintes este protagonistul din *À rebours*, roman publicat în 1884 de către Joris-Karl Huysmans. *À rebours* înseamnă „pe dos", „invers", „în răspăr", „împotriva curentului" și atât titlul, cât și cartea ni se înfățișează ca o antologie a sensibilității decadente. Des Esseintes, pentru a fugi de natură și de viață, decide să se închidă, ca zidit, într-o vilă împodobită cu stofe orientale, tapițerii impregnate de parfum liturgic, tapet și lemn care prin lucrături somptuoase evocă austeritatea monastică. Se ocupă doar cu îngrijirea florilor care, deși adevărate, par artificiale; trăiește iubiri nefirești, își biciuiește fanteziile cu droguri, preferă călătoriile închipuite celor reale, se desfată citind texte medievale scrise într-o latină pompoasă și putredă, compune simfonii de licori și miresme, transferând gustului și mirosului senzațiile auditive, pe scurt își construiește o viață din trăiri artificiale, într-un spațiu în aceeași măsură artificial, în care natura, în loc să fie re-creată, așa cum se întâmplă în opera de artă, este imitată și surghiunită în același timp, devenind retușată, languroasă, buimacă, bolnavă...

Edgar Degas,
Absintul,
1877,
Paris,
Musée d'Orsay

Dacă o broască țestoasă e plăcută ochiului, o broască țestoasă realizată de un mare sculptor asumă o încărcătură simbolică pe care nici o broască țestoasă n-o poate avea vreodată, și acest lucru îl știa și un sculptor al Greciei antice. Dar pentru artistul decadent, procesul este pe dos.
Des Esseintes alege să așeze o broască țestoasă pe fundalul unui covor în culori luminoase pentru a face ca nuanțele aurii ale acestuia să contrasteze cu maroniul carapacei animalului. Însă combinația de culori nu i se pare mulțumitoare și atunci pune să se încrusteze pe carapacea țestoasei pietre prețioase de diferite culori, creând astfel un arabesc strălucitor ce scânteiază „ca o platoșă vizigotă la a cărei alcătuire s-a îndeletnicit un artist al gustului de epocă barbară".
Des Esseintes a obținut Frumosul siluind natura, căci: „timpul naturii a trecut. Ea a istovit deja răbdarea spiritelor rafinate prin monotonia dezgustătoare a peisajelor sale și a seninurilor sale".
Toate marile teme ale sensibilității decadente se concentrează în jurul ideii unei Frumuseți care ia ființă prin alterarea puterilor naturale. Esteticienii englezi, de la Swinburne la Pater, și până la epigonii lor francezi, sunt primii care redescoperă Renașterea, interpretând-o ca pe un nesecat patrimoniu al viselor aprige și ușor bolnăvicioase. În **ambiguitatea** portretelor lui Leonardo și Botticelli se cercetează fizionomia imprecisă a **androginului**, a acelui bărbat-femeie de o **Frumusețe nefirească** și nedeslușită, ale cărei prime exemple sunt căutate în arta renascentistă. Iar când o femeie este admirată (dacă nu e așadar văzută ca o personificare a Răului triumfător, ca o întruchipare a Satanei, dacă e femeia de neatins tocmai pentru că e străină iubirii și firescului, dacă e femeia dorită tocmai pentru că e păcătoasă și poartă semnele depravării), ceea ce se adoră la feminitatea ei e tocmai natura falsificată: este femeia **înveșmântată în giuvaieruri**, cântată de Baudelaire, e **femeia floare** sau **femeia bijuterie**, este femeia lui D'Annunzio, care poate fi admirată în întreaga ei splendoare doar dacă e raportată la un model artificial, la zămislitoarea sa ideală dintr-un tablou, dintr-o carte, dintr-o legendă.
Unicul element din natură care pare a supraviețui, ba chiar a triumfa, la această vârstă a gustului estetic este floarea, care va da chiar viață unui stil în artă: *le floréal*. Decadentismul trăiește cu **obsesia florii**, dar ne putem da iute seama că ceea ce îi atrage pe acești artiști la o floare este de fapt pseudo-artificialitatea acestui obiect de giuvaiergerie naturală, disponibilitatea ei de a fi stilizată în mii de chipuri, de a deveni ornament, bijuterie, arabesc; dar ei se mai simt atrași și de senzația de **fragilitate și veștejire** pe care o degajă lumea vegetală, acea trecere bruscă, pe care florile o cunosc, de la viață la moarte.

Dante Gabriel Rossetti,
Lady Lilith,
1867,
Wimington,
Delaware Art Museum

Ambiguitate leonardescă
Algernon Charles Swinburne
Eseu despre Leonardo, 1864
Exemplele lui Leonardo sunt bine alese și putine, pline de acea grație inefabilă și de acel mister grav care definește opera lui cea mai subtilă și mai sălbatică. Frumoase chipuri de femeie ce răspândesc o vagă îndoială și un ușor dispret, mângâiate de umbra unui destin neștiut; neliniștite dar și istovite, palide dar și arzând de pasiune, ispitite dar și uluite par însă gândurile, ochii bărbaților din pânzele lui.

Ambiguitate botticelliană
Jean Lorrain
Roma, 1895-1904
Ah, gurile pictate de Botticelli, acele guri cărnoase, tari ca niște fructe, ironice și dureroase, enigmatice în liniile lor sinuoase, despre care nu vom ști niciodată dacă tac neprihănire sau hidoșenie!

Androginul
Joris-Karl Huysmans
Certains, 1889
Întreaga înfățișare a sfântului te face să visezi. Acele forme ca de fată, cu șoldurile nu foarte dezvoltate, acel gât de fetișcană, acea piele albă ca lemnul de soc, acea gură cu buze ca de animal de pradă, acea siluetă zveltă, acele degete stranii atât de nepotrivite pe o armă, acea umflătură a platoșei din dreptul sânilor ce subliniază linia bustului, acea lenjerie ce se poate zări de sub brațul lăsat liber între apărătoarea umărului și a gâtului, până și panglica aceea albastră cum au domnișoarele sub bărbie, toate acestea mă urmăresc obsesiv. Sunt trăsături amestecate de Sodoma ce par a fi fost încredințate acestui androgin, a cărui insinuantă și dureroasă Frumusețe se arată acum purificată, ca transfigurată de jelania unui Zeu.

Frumusețe nefirească
Théophile Gautier
Emailuri și camee, 1852
E un tânăr? E o femeie?
E o zeiță sau un zeu?
Dragostea, temându-se de a fi nefirească,
șovăie și-și amână spovedania.
La făurirea acestei Frumuseți blestemate
fiecare dintre sexe și-a adus prinosul.
Himeră înflăcărată, strădanie negrăită
a artei și voluptății,
monstru fermecător, cât te iubesc
pentru Frumusețea-ți felurită!
Vis de poet și de artist,
câte nopți nu mi-ai răpit,
iar capriciul meu, care rezistă,
nu recunoaște că s-ar fi înșelat.

Aubrey Beardsley,
Ioan și Salomeea,
din *The Latest Works of Aubrey Beardsley,*
Londra–New York,
1901,
Milano,
Pinacoteca Nazionale
Braidense

Sexul artistic prin excelență
Joséph Pédalan
Amfiteatrul științelor moarte, 1892-1911
Leonardo a descoperit canonul lui Policlet
care nu e altul decât androginul [...]
Androginul este sexul artistic prin excelență,
el contopește cele două principii, cel masculin
și cel feminin, și le așază în echilibru [...]
În Gioconda, autoritatea cerebrală a
bărbatului de geniu se contopește
cu voluptatea femeii de viță nobilă:
este androginism moral. În reprezentarea
Sf. Ioan, amestecul de forme e atât de mare,
încât sexul devine enigmatic.

Giuvaieruri
Charles Baudelaire
Spleen și Ideal, 1862-1866 [44]*
Podoabele cu pietre de preț și cu metale,
Lucrate-n giuvaiere de chiar mâinile tale,
Nu-s de ajuns cerești aprinse diademe,
Strălucitoare-n timpul de peste om și vreme.

Căci numai din lumină și rouă s-a făcut,
Din razele din vatra de zări de la-nceput,
Față de care ochii neasemuiți, ce mor,
Sunt cioburi de oglindă în Frumusețea lor.

Femeia floare
Émile Zola
Greșeala abatelui Mouret, 1875
Mai jos, perdelele de nalbă păreau să
îngrădească intrarea cu un gard de flori roșii,
galbene, verzi, albe, ale căror tulpini se
pierdeau parcă printre urzici înalte și verzi ca
arama coclită, ce nădușeau venin. Țâșneau
apoi din spate tufele de iasomie cu steluțele
lor gingașe, glicina cu frunzele delicate ca o
dantelă, iedera bogată, cu formele ei decupate
ca niște bucăți de tablă, caprifoiul catifelat,
punctat când și când de mărgelușele lui de
coral, vița-albă ce-și întindea drăgăstoasă
brațele, împodobite cu ciuf alb. Dar și alte
plante se împleteau printre ele, strângându-le,
țesându-le într-o urzeală de miresme [...]
Imense plete de verdeață, presărate cu o
ploaie de flori, cu șuvițe atârnând în toate
părțile, păreau să geamă nebune, de parcă ar fi
fost o uriașă femeie cu capul dat pe spate
într-un spasm al pasiunii, într-o revărsare de
crini superbi, ca într-o mare de parfumuri.

Femeia giuvaier
Joris-Karl Huysmans
À rebours, 1884
Din romburile de lapislazuli se formau
arabescuri învolburate către cupolele pe ale
căror intarsii de sidef scânteiau crâmpeie de
curcubeu, luciri de cristal [...] E aproape goală:
în înflăcărarea dansului, voalurile s-au
desprins, brocarturile au căzut și tot ce o mai
îmbracă acum sunt giuvaierurile, mineralele
strălucitoare. O centură înaltă îi cuprinde talia
și o superbă bijuterie ce își răspândește
lucirile de fulger atârnă între sâni; o altă
centură îi înfășoară șoldurile, iar coapsele sunt
acoperite de un uriaș pandantiv ce-și revarsă
în fluvii scăpărările rubinelor și smaraldelor.
Între cele două centuri se arcuiește pântecul
gol, înfrumusețat de ombilicul ce pare un
sigiliu de onix în tonuri alburii și trandafirii.
Sub razele ce scânteiază în jurul capului
Înainte-Mergătorului, toate lucrăturile
pietrelor prețioase se aprind; nestematele
prind viață, desenând silueta femeii cu tușe
incandescente; îi străpung parcă gâtul,
picioarele, brațele cu limbi de foc roșii ca
jăratecul, violacee ca jetul de gaz, albăstrii ca
flăcările alcoolului, albe ca razele stelelor.

Obsesia florii
Oscar Wilde
Portretul lui Dorian Gray, 1891 [45*]
Mireasma bogată a trandafirilor plutea prin
întregul atelier, iar când adierea ușoară a
vântului văratic se strecura printre copacii din
grădină, pe ușa deschisă năvălea aroma plină
a liliacului sau parfumul mai suav al florilor
de măceș.
Din colțul divanului de traiste de șa persiene
pe care ședea întins, fumând, așa cum avea
obicei, nenumărate țigări, lordul Henry Wotton
abia putea să zărească lucirile de dulceață și
coloritul mierii ale bobocilor unui bobitel cu
ramuri atât de tremurătoare, încât păreau
oricând gata să se frângă sub povara unor
asemenea FrumusețI învăpăiate.

Fragilitate și ofilire
Paul Valéry
Narcis, 1889-1890
Frați de-ai mei, crini triști,
mă ofilesc de Frumusețe.

6. Simbolismul

Frumusețea decadentismului este îmbibată de un simțământ al descompunerii, al leșinului, al istovirii, al lâncezirii; și *Lâncezire* este chiar titlul unei poezii de Verlaine care poate fi interpretată ca manifest (sau ca indiciu revelator) al întregii aventuri decadente. Poetul simte că se înrudește cu lumea decadenței romane și a Imperiului Bizanțului, împovărat de o istorie prea lungă și prea măreață. Totul a fost deja spus, toate desfătările au fost deja epuizate și savurate, la orizont se ivesc deja hoardele barbarilor cărora civilizația muribundă nu va mai ști să le pună stavilă. Nu mai rămâne decât cufundarea în bucuriile simțurilor ce țin de o imaginație surescitată și surescitabilă, reamintirea comorilor de artă, trecerea mâinilor istovite printre **giuvaierurile** strânse de veacuri de către generațiile trecute. Bizanțul, cu cupolele sale scânteietoare, este locul în care își dau întâlnire Frumusețea, Moartea și Păcatul.

Mișcarea literară și artistică cea mai semnificativă a decadentismului este simbolismul, a cărui poetică a impus și o nouă viziune asupra artei și a lumii. La temelia simbolismului stă opera lui Charles Baudelaire. Poetul hoinărește printr-un oraș industrializat, mercantilizat și mecanizat, în care nimeni nu-și mai aparține sieși, în care este descurajată orice tentativă de a mai ajunge la propria-i identitate lăuntrică. Ziarele (pe care Balzac le acuzase deja ca factor de alterare și falsificare a ideilor și gusturilor) nivelează experiența individuală înghesuind-o în niște scheme generice; la rândul ei, fotografia, marea victorioasă a acelor vremuri, imobilizează în mod nemilos realitatea, fixează chipul uman într-o privire holbată spre obiectiv, răpește portretului orice aură ce ține de impalpabil, ucide – după părerea multor contemporani – posibilitatea imaginației. Cum se poate prin urmare redobândi șansa unor experiențe mai intense, mai adevărate, mai inefabile, mai profunde? *Principiul poetic* al lui Poe teoretiza Frumusețea ca pe o realitate ce se află în permanență în afara noastră, în afara strădaniilor noastre de a o surprinde. Pe fundalul acestei concepții platonice asupra Frumuseții se profilează ideea unei lumi secrete, a unei lumi a analogiilor misterioase pe care realitatea naturală de regulă o disimulează, și pe care doar privirea poetului o poate revela. Natura este precum un templu, spune celebrul sonet baudelairian *Corespunderi*, în care coloanele vii încă mai scot cuvinte nedeslușite; natura este **o pădure de simboluri**. Culori și sunete, imagini și lucruri se cheamă unele pe altele, revelându-ne afinități și consonanțe pline

Gustav Klimt,
Salomeea,
1909,
Veneția,
Galleria
d'Arte Moderna

Giuvaieruri
Oscar Wilde
Portretul lui Dorian Gray, 1891 [46]*
Deseori petrecea câte o zi întreagă așezând în
casete feluritele pietre colecționate, cum ar fi
crizoberilele verzi-măslinii care deveneau roșii
la lumina lămpii, cimofanele cu firișoare
de argint, perodotul verde ca un sâmbure
de fistic, topazele roșii-trandafirii ori
galbene-aurii ca vinul vechi, rubinele de un
roșu aprins cu stele tremurătoare în patru
colțuri, esonite roșii ca focul, spineluri
portocalii și violete, ametiste cu straturi
suprapuse de rubin și safir. Îl încânta aurul
roșiatic al feldspaților lunari și curcubeele
frânte ale opalelor lăptoase.

O pădure de simboluri
Charles Baudelaire
Florile răului, 1857 [47]*
Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceată:
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață
Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund.

Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii,
Iar altele, bogate, trufașe, prihănite,

Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă
Tot ce vrăjește mintea și simțurile-ncântă.

Henri de Fantin-Latour,
Colț de masă,
de la stânga: Verlaine,
Rimbaud, Elzéar,
Blémont,
Valade, Alcard,
D'Hervilly,
Pelleta,
1872,
Paris,
Musée d'Orsay

Revelație
Charles Baudelaire
Inima mea despuiată, 1861
În anumite stări sufletești aproape
supranaturale, profunzimea vieții ni
se revelează în întregime în spectacolul,
oricât de comun, din fața ochilor noștri.
Și devine simbolul acestuia.

Artă poetică
Paul Verlaine
Artă poetică, 1874 [48]*
Vreau muzicii întâietate!
Astfel, Imparele prefer,
Mai vagi, mai libere-n eter,
Fiind în tot, plutind pe toate. [...]

Nuanța eu râvnesc s-o caut,
Nuanță, nicidecum Culoare,
Nuanța doar – îngemănare
De vis cu vis, de corn cu flaut! [...]

Sucește gâtul elocinței,
Și bine faci când, cu putere,
Astâmperi Rima-n chingi severe,
Ea, sclavă a nesocotinței [...]

Să fie buna aventură
Când suflă zgribulitii zori
Prin mintă și prin cimbrișori [...]
Tot restul e literatură.

A sugera
Stéphane Mallarmé
Enquête sur l'évolution littéraire, 1897 [48]*
Parnasienii iau pe de-a-ntregul un lucru și-l
pun la vedere; dar procedând astfel ratează
misterul, privând sufletele de încântătoarea
bucurie de a crede că ele sunt acelea care
făuresc. A denumi un obiect înseamnă a
suprima trei sferturi din savoarea poeziei, care
constă într-o treptată ghicire. A sugera, acesta
este visul. Întrebuințarea desăvârșită a acestui
mister este ceea ce constituie simbolul:
să evoci un obiect pentru a exprima o stare
sufletească, sau să alegi un obiect pentru ca
din el să se descătușeze o stare sufletească,
prin intermediul unui lanț de descifrări.

de mister. Poetul devine tălmăcitorul limbajului tainic al universului, iar Frumusețea înseamnă Adevărul ascuns pe care el îl va aduce la lumină.
Ne explicăm astfel de ce, dacă totul posedă o mare forță a **revelației**, tocmai experiența individuală, cea care fusese mereu socotită un tabu, trebuie și mai intens căutată în abisurile răului și ale haosului, acolo de unde ar putea țâșni asocierile cele mai fecunde și mai sălbatice și unde halucinațiile ar putea fi mai revelatoare decât oriunde. În poemul său *Corespunderi*, Baudelaire vorbește despre o „tenebroasă și profundă comuniune", formulând o serie de întrebări. Acest tip de identitate magică dintre om și lume ne deschide calea către un univers care se plasează în afara universului real, dezvăluindu-ne un soi de suflet tainic al lucrurilor; prin acțiunea sa, poetul este în stare să confere lucrurilor, prin puterea poeziei, o valoare pe care mai înainte acestea nu o aveau.
Dacă Frumosul trebuie făcut să izvorască din țesătura lucrurilor obișnuite, care fie îl tăinuiesc, fie fac aluzie la un gen de Frumusețe ce-și are sălaș în afara lor, înseamnă că totul stă în a face din limbaj un mecanism aluziv

Edouard Manet,
Portretul lui
Stéphane Mallarmé,
1876,
Paris,
Musée d'Orsay

desăvârșit. Un foarte bun exemplu în acest sens este ***Arta poetică*** a lui Verlaine, cel mai limpede dintre documentele programatice ale simboliștilor, în care, prin intermediul muzicalității limbajului și al unei bune dozări a clarobscurului și a aluziei, se declanșează instantaneu corespunderile, devin vădite legăturile. Dar, în mai mare măsură decât Verlaine, cel care va elabora o adevărată metafizică a creației poetice va fi Stéphane Mallarmé.
Într-o lume dominată de Întâmplare, numai Cuvântul poetic, prin măsura inalterabilă a versului (rod al răbdării și al unui meșteșug eroic și esențial), poate atinge Absolutul. Mallarmé visează la o Carte supremă (la care va trudi toată viața) ca la o „dezvăluire orfică a pământului, singura datorie a poetului și jocul literar prin excelență".

Nu este vorba de a dezvălui lucrurile în totalitatea lor, cu claritatea și rigoarea poeziei clasice. Așa cum spune Mallarmé în *Divagațiile* sale, „a numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din savoarea unui poem, care constă în ghicirea lui treptată; iată adevăratul vis. Recurgerea fără greș la acest mister este ceea ce constituie simbolul, evocarea treptată a unui obiect [...] Instituirea unei relații între imagini precise, din care, ca o substanță ce se topește ușor, să se desprindă cu ușurință un al treilea aspect, materialul divinației [...] Eu spun: «o floare!» și dincolo de uitare, acolo unde glasul meu s-ar mai putea asocia cu vreun contur anume, căci reprezintă ceva diferit față de corolele pe care le știm, se înalță plină de muzicalitate ideea pură și suavă de floare, ce nu există de fapt în nici un buchet [...]". O tehnică a obscurității, a evocării prin intermediul spațiilor albe, prin a nu spune, prin poetica absenței: doar astfel Cartea absolută poate revela în sfârșit „dantelăria neschimbată a Frumuseții". Și aici sesizăm o aspirație de tip platonician către un „dincolo", dublată însă de conștiința poeziei ca tehnică divinatorie, ca acțiune magică. La Arthur Rimbaud tehnica divinatorie marchează întreaga viață a autorului: prin neînfrânarea simțurilor se urmărește atingerea clarviziunii. Religia estetică a decadentismului nu duce, prin Rimbaud, la excentricitatea (în fond cuviincioasă și agreabilă) a unui *dandy*. Viața neregulată se măsoară în chinuri, idealul estetic are un preț. Rimbaud își consumă tinerețea în căutarea Cuvântului poetic absolut. Când realizează că nu poate depăși un anumit prag, nu caută în viață vreo răscumpărare pentru acest vis literar imposibil. În vârstă de nici douăzeci de ani, se retrage de pe scena culturală, dispare în Africa și moare la treizeci și șase de ani.

Frumusețea pe genunchii mei
Arthur Rimbaud
O ședere în iad, 1873 [49]*
Într-o seară am așezat pe genunchii mei
Frumusețea. – Găsind-o amară
am împroșcat-o cu ocări – M-am înarmat
împotriva Justiției. Am fugit apoi.
O, vrăjitoarelor, și tu, mizerie, tu, ură, vouă
v-a fost încredințată comoara mea!
Am ajuns să sting în sufletul meu orice
nădejde omenească. Asupra tuturor bucuriilor
m-am năpustit ca să le gâtui, prin saltul surd
al fiarelor sălbatice.
I-am chemat pe călăi, ca să pot mușca patul
puștii lor, în clipa când mă vor răpune.
Am chemat asupră-mi năpastele, ca să mă
înăbuș în nisip și în sânge. Mi-a fost zeu
nenorocul. M-am lungit în noroi.
M-am zvântat în văzduhul crimei.
Și i-am jucat renghiuri nebuniei însăși.
Iar primăvara mi-a adus îngrozitorul hohot
de râs al idioților.

A da crezare tuturor vrăjilor
Arthur Rimbaud
O ședere în iad, 1873 [50]*
De multă vreme mă lăudam că stăpânesc
toate priveliștile posibile și socoteam derizorii
celebritățile picturii și ale poeziei moderne.
Mă dădeam în vânt după pozele idioate,
pictate deasupra ușilor, pe panourile
decorurilor, pe pânzele saltimbancilor,
pe firmele și în gravurile populare; îmi
plăceau la nebunie literatura demodată, latina
bisericească, broșurile erotice tipărite fără
grijă ortografiei, romanele care făcuseră
deliciul străbunicelor noastre, priveliștile
cu zâne, cărticelele pentru copii, vechile
spectacole de operă, refrenele tembele,
melodiile naive.
Visam cruciade, expediții geografice rămase
fără nici o mărturie, republici fără istorie,
războaie religioase înăbușite, revoluții ale
moravurilor, strămutări de neamuri și de
continente: dădeam crezare tuturor vrăjilor.

7. Misticismul estetic

Când Baudelaire scria poemul *Corespunderi* (publicat în 1857 în volumul *Florile răului)*, societatea culturală engleză era dominată de figura lui John Ruskin. Ruskin se revolta – tema e recurentă – împotriva lipsei atât de sordide a oricărei dimensiuni poetice a lumii industriale, îndemnând spre o întoarcere la meșteșugul artistic plin de iubire și răbdare al secolelor medievale și al societății veacului XV. Subliniem aici puternicul misticism al lui Ruskin, religiozitatea profundă din considerațiile sale privitoare la Frumusețe. Dragostea pentru Frumusețe este iubirea plină de venerație pentru miracolul naturii și pentru pecetea divină ce o marchează; natura ne dezvăluie prin lucrurile obișnuite „pildele lucrurilor adânci, analogiile cu spiritul divin". „Totul este adorație", și totuși „nici desăvârșirea cea mai înaltă nu poate exista în afara umbrelor". Aspirația platoniciană către o Frumusețe transcendentă, simțământul misterului, referirea la arta medievală și prerafaelită: iată ideile importante ale pledoariei ruskiene care îi mobilizează pe poeții și pictorii englezi ai vremii, îndeosebi pe cei care, în 1848, se grupează în Frăția prerafaelită întemeiată de Dante Gabriel Rossetti. La el și la Edward Burne-Jones, William Holman-Hunt, Everett Millais, subiectele și tehnicile prerenascentiste, care captivaseră la începutul veacului pe nazareenii germani de la Roma, sunt deviate către o atmosferă de misticism morbid, de o pregnantă senzualitate. Iată sfatul lui Rossetti: „Pictează doar ceea ce vrea sufletul tău și pictează cu simplitate; Dumnezeu e în fiecare lucru, Dumnezeu este iubire." Dar Beatricele și Venerele lui au buze cărnoase și ochi pătimași și aduc mai mult cu femeile perverse din versurile lui Swinburne, maestru al decadentismului englez, decât cu întruchipările medievale ale femeii-înger.

John Everett Millais, *Femeia cea oarbă*, detaliu, 1856, Birmingham, City Museum and Art Gallery

Edward Burne-Jones,
Prințesa încătușată,
1866,
New York,
The Forbes Collection

8. Extazul tăinuit al lucrurilor

Simbolismul străbate ca un filon puternic întreaga literatură europeană, înregistrând epigoni mai timpurii sau mai târzii. Dar din trunchiul său se naște o manieră diferită de a înțelege realitatea, și anume aceea că lucrurile sunt izvoare ale revelației. Este vorba despre o tehnică poetică definită la nivel teoretic, în primele două decenii ale secolului XX, de tânărul James Joyce (în *Stephen Hero* și *Dedalus*), dar pe care o putem regăsi sub diverse forme în mulți alți mari naratori ai epocii. Rădăcinile acestei noi atitudini se află în gândirea lui Walter Pater. În opera critică a lui Pater se condensează toate temele sensibilității decadente: sentimentul unei epoci de tranziție (personajul său, Marius the Epicurean, este un estet, un *dandy* al romanității târzii), blândețea languroasă a amurgului unei culturi (culori rafinate, tonuri subtile și delicate, senzații pline de tâlc), admirația față de lumea Renașterii (celebre studii despre Leonardo); subordonarea oricărei alte valori față de Frumusețe (se pare că, într-o zi, la întrebarea „Dar de ce ar trebui în fond să fim buni?", ar fi răspuns: „Pentru că e așa de frumos"). Dar în unele pasaje din *Marius the Epicurean*, dar mai ales în Concluziile eseului său intitulat *Renașterea* (1873), el elaborează o estetică bine închegată a **viziunii epifanice**. Pater nu folosește de fapt termenul *epiphany* (întrebuințat apoi de Joyce cu sensul de „apariție"), dar insistă pe următorul concept: există momente, într-o situație emotivă deosebită (o anumită oră a zilei, un eveniment neașteptat care dintr-o dată ne fixează atenția asupra unui obiect), în care lucrurile ni se arată într-o cu totul altă lumină. Acestea nu ne trimit către o Frumusețe ce le-ar fi exterioară, nici nu evocă vreo „corespundere", ci pur și simplu ni se înfățișează cu o intensitate care mai înainte ne era necunoscută. Lucrurile ni se dezvăluie ca fiind pline

Viziunea epifanică
Walter Pater
Eseu asupra Renașterii, 1873
În orice clipă desăvârșirea unei forme ne poate apărea pe o mână sau pe un chip; o anumită tonalitate a colinelor sau a mării poate fi mai rafinată decât celelalte; o anumită stare pasională, vizionară sau de fierbere intelectuală este irezistibil reală sau ispititoare pentru noi doar în acel unic moment. Nu rodul experienței, ci experiența însăși este țința [...] Să arzi întotdeauna cu această flacără statornică și străvezie, să nu te îndepărtezi de acest extaz, iată succesul în viață [...] Chiar dacă totul se topește sub picioarele noastre, putem să încercăm totuși să vorbim despre orice pasiune rafinată, despre orice contribuție la cunoaștere care, prin limpezirea unui orizont, poate pune pentru o clipă spiritul în libertate, despre orice atașare a simțurilor prin nuanțe stranii, culori bizare, mirosuri curioase, opere artistice sau chipuri dragi.

Berenice Abbott,
Caricatura lui Joyce,
1926

de înțelesuri, și realizăm că doar atunci am trăit pe de-a-ntregul experiența acestora și că viața merită trăită pentru acumularea unor atari experiențe. Epifania este o stare de extaz în absența lui Dumnezeu; ea nu reprezintă transcendența, ci însuși sufletul lucrurilor de pe această lume; este, așa cum s-a spus, un extaz al materialității. Stephen, protagonistul romanelor de tinerețe ale lui Joyce, se simte uneori izbit de întâmplări aparent neînsemnate: glasul unei femei care cântă, mirosul unei verze putrede, orologiul din piață care brusc își arată în noapte ecranul luminos. „Stephen începu să ia aminte, și în dreapta, și în stânga lui, la cuvintele ce se înlănțuiau la întâmplare, năucit de faptul că în liniștea din jur acele cuvinte se goliseră de înțelesul lor imediat, până într-atât încât până și cea mai banală firmă de prăvălie îi copleși mintea ca un descântec, iar sufletul i se smochini, suspinând îmbătrânit."

Fata pasăre
James Joyce
Dedalus, 1917
O fată stătea în fața lui în apă; singură și nemișcată, privind spre mare. Părea o făptură prefăcută printr-o vrajă într-o pasăre marină frumoasă și bizară. Picioarele ei lungi și subțiri erau delicate ca picioarele unui stârc; singura lor imperfecțiune era urma verzulie a unei alge rămasă ca o cicatrice. Coapsele, mai pline, cu nuanțe de fildeș, erau dezgolite până la șolduri, din dreptul cărora se vedea marginea albă a pantalonașilor, asemenea penajului strălucitor și pufos al păsărilor. Fusta de culoarea ardeziei era îndrăznet suflecată în față și prinsă în brâu, atârnându-i în spate ca o coadă de turturea. Pieptul îi era delicat și catifelat ca pieptul unei porumbițe negre. Dar părul său lung și blond erau ca de copil; și ca de copil era și chipul său, atins de miracolul Frumuseții pământene. Era singură și nemișcată, privea marea. Când își dădu seama de prezența lui Stephen și de privirile lui pline de adorație, își întoarse ochii spre el, cu un gest de liniștită tolerare, fără să manifeste nici pudoare, nici cochetărie [...] Dumnezeule mare! – izbucni sufletul lui Stephen într-un chiot de bucurie profană [...] Un înger sălbatic i se arătase, îngerul tinereții și Frumuseții pământene. Un mesager al cetelor de îngeri, venit, într-o clipă de extaz, să îi deschidă larg toate căile păcatului și slavei. Haide! Poftește!

Jacques Emile Blanche,
Portretul lui Marcel Proust,
cca 1900,
Paris,
Musée d'Orsay

În alte pasaje, epifania joyciană este încă legată de climatul misticismului estetic. Profilul unei copile pe malul mării îi poate apărea poetului precum o pasăre mitică, precum „spiritul vizibil al Frumuseții" în care se simte înfășurat „ca într-o mantie". La alți scriitori, cum este Marcel Proust, revelația este stimulată de jocul memoriei: peste o imagine sau o savoare anume se suprapune amintirea unei alte imagini, a unei alte senzații trăite într-un alt moment și, prin scurtcircuitul „memoriei involuntare", se declanșează revelația unei înrudiri dintre evenimentele vieții noastre, pe care cimentul amintirii le ține împreună, conferindu-le unitate.
Dar și în acest caz, doar experiența privilegiată a acestor momente poate da sens vieții trăite în căutarea Frumuseții, iar aceste momente se obțin doar dacă devenim capabili să pătrundem din punct de vedere estetic în inima lucrurilor ce ne înconjoară.
Ideea epifaniei ca viziune este asociată firește la acești autori cu ideea unei epifanii a creației. Dacă putem trăi, fie chiar și numai pentru câteva clipe, vraja de tip epifanic, doar arta ne permite să o putem comunica și altora; ba mai mult, adesea doar arta o poate determina să izvorască din neant, încărcând de înțelesuri trăirile noastre.
Așa cum scria Joyce, pentru Stephen „numai artistul care și-ar propune să desprindă cu precizie sufletul subtil al imaginii din tot acel desiș de determinări ce o învăluie, și care ar putea să îl reîncarneze în circumstanțe artistice considerate mai potrivite pentru noua sa misiune, ar fi un artist cu adevărat". Și aici este vorba despre o trimitere la gândirea lui Baudelaire, care cu adevărat se află la originea tuturor acestor curente: „Întregul univers vizibil nu e altceva decât o pepinieră de imagini și simboluri cărora imaginația (cu alte cuvinte arta) le atribuie un loc și o valoare relativă; e un soi de păsune pe care imaginația trebuie să o digere și să o transforme".

9. Impresia

Prin epifanie, scriitorii elaborează o întreagă tehnică a viziunii, părând uneori că ar dori să se substituie pictorilor. Cu toate acestea, tehnica epifaniei este eminamente literară și nu-și găsește un corespondent precis în teoria artelor figurative.
Dar nu este întâmplător faptul că Proust, în *La umbra copilelor în floare*, acordă mult spațiu descrierii tablourilor unui pictor inexistent, Elstir, în arta căruia se întrevăd analogii cu operele impresioniștilor. Elstir pictează lucrurile așa cum ni se înfățișează ele în primul moment, singurul moment de adevăr, acela în care inteligența noastră nu a intervenit încă pentru a ne lămuri ce sunt de fapt acele lucruri, acela în care impresia pe care ele ne-o creează nu a fost încă substituită cu noțiunile pe care le deținem în legătură cu acele lucruri. Elstir reduce lucrurile la impresia instantanee pe care acestea o declanșează, supunându-le unei „metamorfoze".
Pe de altă parte, și Manet care spunea: „Nu există decât un singur lucru adevărat: acela de a picta sub primul impuls ceea ce vezi" și „nu se reprezintă un peisaj, o marină, un portret; se reprezintă impresia pe care o anumită oră a zilei ți-o oferă despre un peisaj, o marină, sau un portret"; și Van Gogh care voia să exprime o dimensiune veșnică în lucrările sale, și anume „prin intermediul vibrației culorilor"; și Monet care-și intitula *Impresie* un tablou de-al său, alegând astfel, fără să știe, numele întregii mișcări;

Claude Monet,
Catedrala din Rouen,
1892-1894,
Paris,
Musée d'Orsay

Pe pagina alăturată:
Auguste Renoir,
Tânără blondă scăldându-se,
1882,
Torino,
Pinacoteca
Giovanni Agnelli

Paul Cézanne,
Mere și biscuiți,
1890-1895,
Paris,
Musée de l'Orangerie

Pe pagina alăturată:
Vincent van Gogh,
Noapte înstelată,
detaliu,
1889,
New York,
Museum of Modern Art

și Cézanne, care afirma că voia să scoată la iveală în mărul ce reprezintă sufletul obiectului calitatea însăși de a fi măr; toți aceștia, așadar, fac dovada afinității lor intelectuale cu mișcarea simbolismului târziu pe care am putea-o numi „epifanică".

Nici impresioniștii nu încearcă să realizeze frumuseți transcendentale; vor mai degrabă să rezolve probleme de tehnică picturală, să inventeze un nou spațiu și noi posibilități perceptive, așa cum Proust își dorește să dezvăluie noi dimensiuni ale timpului și ale conștiinței și așa cum Joyce își propune să exploreze profund mecanismele asocierilor psihologice. Simbolismul creează deja noi tehnici de contact cu realitatea. În căutarea Frumuseții, artistul va înceta să se uite spre cer și se va cufunda în miezul viu al materiei. Pe măsură ce va înainta pe acest drum, artistul va da uitării chiar și idealul acelei Frumuseți ce-l călăuzea și nu va mai înțelege arta ca pe o înregistrare și o provocare a extazului estetic, ci ca pe un instrument al cunoașterii.

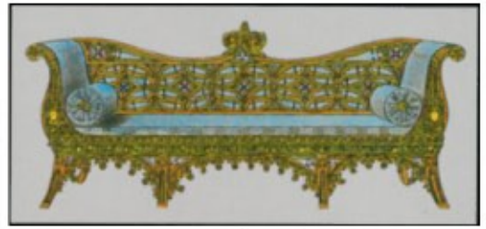
Pe pagina alăturată:
Hector Guimard,
Stație de metrou
la Paris,
1912

Augustus Welby Pugin,
Sofa în stil neogotic,
cca 1845

Noul obiect

1. Temeinica Frumusețe victoriană

Ideea de Frumusețe nu se raportează doar la epoci istorice distincte. În aceeași perioadă, ba chiar și în aceeași țară, pot foarte bine coexista idealuri estetice diferite. Astfel, în paralel cu nașterea și dezvoltarea idealului estetic al decadentismului, prosperă și o altă concepție despre Frumusețe pe care o vom numi „victoriană". Perioada care se deschide cu mișcările sociale ale anului 1848 și care se încheie cu criza economică de la sfârșitul veacului este în general definită de către istorici drept „epoca burgheziei". Este perioada în care clasa burgheziei dovedește în cel mai înalt grad capacitatea sa de a-și reprezenta propriile-i valori în domeniul comerțului și al cuceririi coloniale, dar și în viața cotidiană: astfel, burgheze – sau mai precis „victoriene", având în vedere poziția hegemonică a burgheziei britanice – se cheamă a fi moravurile, canoanele estetice și arhitectonice, bunul-simț, normele privind vestimentația, comportamentul public sau decorarea interioară a caselor.



În afară de propria-i putere militară (imperialismul) și economică (capitalismul), burghezia promovează și un gen de Frumusețe proprie, în care se îngemănează trăsături ce țin de gândire practică, de soliditate, de trăinicie, prin care structura mentală burgheză se detașează de cea aristocratică.
Universul de tip victorian și burghez este o lume clădită pe o simplificare a vieții și a experiențelor într-un sens pur practic; lucrurile sunt corecte sau greșite, frumoase sau urâte, fără inutile compromisuri față de ceea ce este echivoc, amestecat, ambiguu.
Burghezul nu se simte sfâșiat de dilema opțiunii între altruism și egoism. El este egoist în lumea din afară (la bursă, pe piața liberă, în colonii), dar este un bun tată, un mare educator și filantrop între cei patru pereți ai casei sale. Burghezul nu are nici dileme morale. El este moralist și puritan în propriu-i cămin, iar în afara casei sale, ipocrit și libertin în raportul său cu fetele din cartierele proletare. Această viziune reducționistă în sens practic nu este percepută ca o manifestare a ambiguității; dimpotrivă, ea este oglindită și în modul în care **casa burgheză** se autoreprezintă din punct de vedere domestic prin obiecte, mobilă, lucruri care răspund unei Frumuseți ce trebuie în mod obligatoriu să fie luxoasă și trainică în același timp.
Frumusețea victoriană nu este tulburată de opțiunea dintre lux și funcționalitate, dintre a părea și a fi, dintre spirit și materie.

Casa burgheză
Eric John Ernest Hobsbawm
Triumful burgheziei, 1975
Casa era chintesența lumii burgheze, pentru că acolo și numai acolo se puteau uita sau suprima în mod artificial problemele și contradicțiile din societate. Acolo și numai acolo familiile burgheze, și în mai mare măsură cele mic-burgheze, își puteau menține iluzia unei fericiri armonioase bazate pe ierarhie, înconjurate de obiecte lucrate de mână care erau dovada ei vie și care toate la un loc o făceau posibilă; puteau să-și ducă încă viața de vis care-și găsea expresia culminantă în ritualurile domestice, sistematic dezvoltate cu acest scop. Sărbătorirea Crăciunului, masa de Crăciun (înălțată în slăvi de Dickens), pomul de Crăciun (inventat în Germania, dar aclimatizat repede și în Anglia datorită stăpânirii regale), cântecele de Crăciun (printre care cel mai cunoscut e *Stille Nacht*) erau toate simbolul lumii exterioare reci, dar și al atmosferei călduțe din sânul familiei și al contrastului dintre cele două lumi. Impresia cea mai spontană a interiorului de tip burghez al mijlocului de secol XIX este aceea de supraaglomerare și de disimulare: o mare cantitate de obiecte, adesea mascate de perniță, stofe, draperii, tapițerii, care întotdeauna, de orice fel ar fi fost, erau frumos meșteșugite. Nu exista nici un tablou fără o ramă aurită, atent cizelată, cu intarsii sau chiar cu mici șiraifuri de catifea; nici un scaun necapitonat; nici o țesătură fără un ciucure sau o fundiță; nici o lucrare în lemn nestrunjit; nici o suprafață fără un ornament sau un mic obiect decorativ. Toate acestea erau fără îndoială un semn de bogăție și prestigiu [...] Obiectele exprimau propriul preț și, în vremuri în care aproape toate obiectele din casă continuau în mare parte să fie încă făcute de mână, elaborarea lor era în mare parte și un indiciu al costului lor sau al unui material rar. Prețul acoperea în fond confortul care nu era doar gustat, ci și vizibil. Obiectele nu erau însă doar utilitare, sau simboluri ale condiției sociale sau ale succesului. Aveau și o valoare în sine ca expresie a personalității, ca programă și totodată realitate a vieții burgheze, ba chiar ca elemente de transformare a omului.

De la ramele solide și frumos cizelate ale tablourilor, până la pianul indispensabil pentru o bună educație a fiicelor, nimic nu e lăsat la voia întâmplării: nu există obiect, suprafață, ornament care să nu-și etaleze atât prețul, cât și ambiția de a rezista trecerii vremii, neclintită precum expectativele acelui *British Way of Life* pe care vasele de război și băncile engleze le răspândeau în cele patru colțuri ale lumii.
Estetica victoriană manifestă așadar o duplicitate de fond, care provine din inserarea funcției practice în sfera Frumuseții. Într-o lume în care fiecare obiect, dincolo de funcțiile sale obișnuite, devine și marfă, și deci fiecărei valori de uz (utilitatea, practică sau estetică, a obiectului) i se suprapune o valoare de schimb (costul obiectului, calitatea sa de a fi indicele unei determinate sume de bani), bucuria estetică a obiectului frumos se transformă într-o etalare a valorii sale comerciale.
Frumusețea ajunge să coincidă nu cu elementul superfluu, ci cu însăși valoarea; spațiul ocupat odinioară de o dimensiune vagă și nedeslușită este acum umplut de funcția practică a obiectului. Întreaga evoluție ulterioară a obiectelor, care va înregistra o estompare progresivă a distincției dintre formă și funcție, va purta amprenta acestei duble mărci originare.

Tea Party,
cca 1880,
Anglia,
Fototeca Istorică
Națională

2. Metalul și sticla: noua Frumusețe

Un element în plus al duplicității este distincția foarte clară dintre interior (domiciliul, morala, familia) și exterior (piața, coloniile, războiul). „Un loc pentru fiecare lucru și fiecare lucru la locul său", spune Samuel Smiles, un scriitor foarte cunoscut la vremea lui pentru darul său de a exprima în scrieri clare și edificatoare morala burgheză de tip *self help*. Însă această netă distincție este tulburată de lunga criză economică de la sfârșitul secolului (1873-1896), care subminează încrederea într-o creștere progresivă și nelimitată a pieței mondiale stăpânite de o „mână invizibilă", și chiar încrederea în raționalitatea și guvernabilitatea proceselor economice. Pe de altă parte, la criza formelor de gust victorian și la apariția în paralel a noilor forme de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX vor contribui noile materiale prin care se va manifesta Frumusețea arhitecturală a clădirilor. De fapt, începutul unei adevărate revoluții în ce privește gustul arhitectonic, concentrat pe folosirea combinației dintre sticlă, fier și fontă, are origini mai îndepărtate, ce se regăsesc în utopia pozitivistă a discipolilor lui Saint-Simon, convinși că umanitatea se îndrepta spre stadiul organic, punctul culminant al istoriei sale. Primele semne ale înnoirii, datând de la mijlocul veacului, le găsim în clădirile publice proiectate de Henri Labrouste: Bibliothèque de Sainte-Geneviève (de la a cărei realizare va prinde contur așa-zisa „mișcare neo-greacă") și Bibliothèque Nationale de France. Labrouste, care, în 1828, în descrierile sale minuțioase ce făcuseră vâlvă, demonstrase că unul dintre templele din Paestum era de fapt o clădire de funcționalitate publică, era convins că un edificiu nu trebuie în fond să

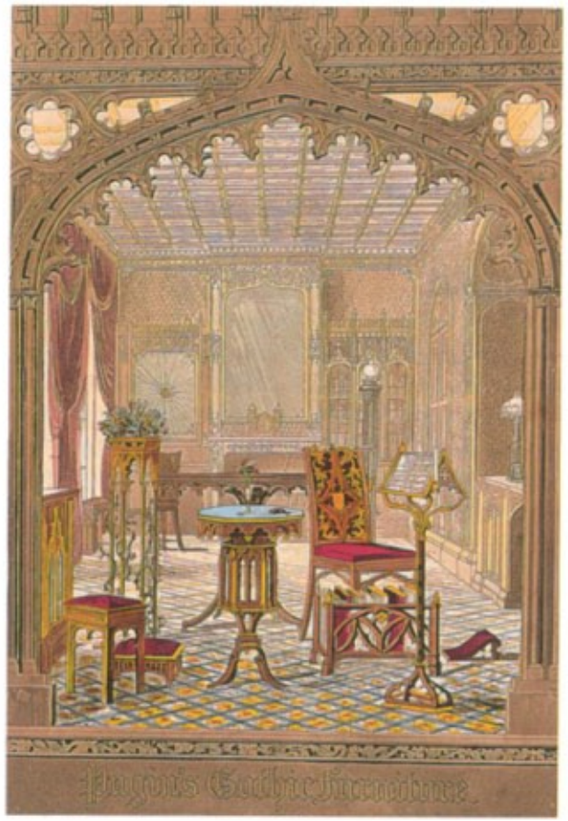
Deasupra și pe pagina alăturată: Henri Labrouste, *Bibliothèque Nationale de France*, 1875-1880, Paris

Stilul neo-grec
A.E. Richardson
Architectural Review, 1911
[...] Adevăratul stil neo-grec sintetizează lungul drum al proiectării, reflectă mintea neobosită a desenatorului care, după acumularea multor idei legate de subiectul său, le topește în creuzetul imaginației sale, rafinându-le, până când metalul obținut strălucește prin măreția sa. Orice material este util acestui scop. Cu aceste mijloace, și doar cu acestea, este cu putință un proiect original.

Turnul Eiffel
din Paris

Joseph Paxton,
Crystal Palace,
1851,
Londra,
National Museum
of Science and Industry

ilustreze o Frumusețe ideală – care oricum va fi respinsă în mod deliberat –, ci aspirațiile sociale ale poporului în slujba căruia este ridicat acel edificiu. Prin îndrăznețele sisteme de iluminare și prin coloanele de fontă care subliniază spațiile și volumele celor două mari biblioteci pariziene, se conturează un model de Frumusețe profund marcat de spiritul social, practic și progresiv. Frumusețea artistică începe deci să se exprime prin fiecare element al construcției; nu există material, până la cel mai mic bulon sau nit, care să nu devină un obiect de artă de creație originală. Și în Anglia devine tot mai consistentă convingerea că noua Frumusețe a secolului XIX trebuie să se manifeste prin puterea științei, a industriei și a comerțului, menite să înlocuiască valorile morale și religioase preponderente în trecut, dar acum secătuite. Aceasta este și opinia lui Owen Jones, autorul proiectului Palatului de Cristal, pentru realizarea căruia a fost mai apoi solicitat Joseph Paxton. În Anglia, Frumusețea clădirilor din metal și sticlă stârnește aversiune printre teoreticienii întoarcerii la gustul Evului Mediu (Pugin, Calyle) și al neogoticului (Ruskin, Morris) care reușesc până la urmă să întemeieze Central School of Arts and Crafts. Este totuși simptomatic faptul că această

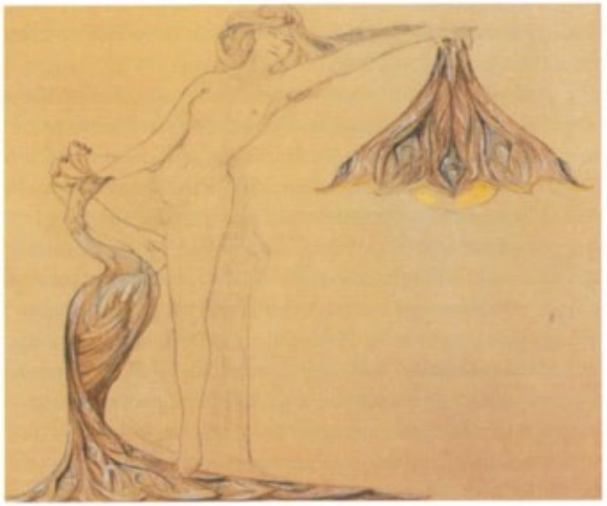


Augustus Welby Pugin,
Interior în stil neogotic

aversiune, concentrată pe utopia regresivă a unei întoarceri la Frumusețea naturii și pe refuzul unei Frumuseți create de civilizația mașinăriilor, nu pune în discuție (cum face, în schimb, Wilde) convingerea că Frumusețea ar trebui să exprime și o funcție socială. Ceea ce se discută acum este *care anume* este funcția ce trebuie să fie asumată de fațadele clădirilor. După părerea lui Ruskin, scopul arhitecturii este realizarea unei Frumuseți naturale care se obține prin armonizarea clădirii în contextul peisajului; doar această Frumusețe rustică, ce refuză noile materiale preferând piatra și lemnul natural, este în măsură să exprime spiritul vital al unui popor. Este vorba despre o Frumusețe palpabilă, tactilă, care se manifestă prin contactul fizic cu fațada și cu materialele utilizate și vorbește despre istoria, pasiunile, firea celor care i-au dat viață. Dar o casă frumoasă poate fi produsă doar dacă în spatele „bunei arhitecturi" există oameni fericiți, nealienați de civilizația industrială. Socialismul utopic al lui Morris ajunge să-și dorească o întoarcere la formele de organizare socială a Evului Mediu – sătuce și bresle ale diferitelor activități artizanale – în antiteză cu alienarea adusă de metropolă, cu Frumusețea rece și artificială a metalului, cu producerea industrială în serie.

3. De la Art Nouveau la Art Déco

Central School of Arts and Crafts, prin care se preamărea Frumusețea artizanală și se propunea întoarcerea la munca manuală, se împotrivea oricărei contaminări dintre societatea industrială și natură. În domeniul artelor, unul dintre obiectivele cele mai directe ale mișcării este reprezentat de curentul Art Nouveau, care între cele două secole se răspândește cu o iuțeală uimitoare în domeniul artei decorative, al obiectelor și decorațiunilor interioare, a designului. Este interesant faptul că, spre deosebire de alte mișcări artistice care și-au stabilit denumirile sau delimitările *a posteriori* (ca în cazul barocului, al manierismului etc.), Art Nouveau este un curent care apare și se definește „de jos" și spontan, căpătând diferite nume în funcție de țările de proveniență: Jugendstil în Germania, Sezession în Austria, Liberty (de la numele proprietarului unui lanț de mari magazine) în Italia. Art Nouveau se manifestă mai întâi în gustul pentru ornamentul cărților: frizele, încadrările stilizate, majusculele meșteșugite fac din cărți obiecte în care Frumusețea decorației se împletește cu funcția lor obișnuită. Proliferarea decorației pe obiecte-marfă atât de comune și de răspândite este simptomul unui irezistibil impuls de a îmbrăca structurile inițiale într-o formă nouă, mlădioasă. Noul tip



Philippe Wolfers,
La Fée Paon,
lampă electrică,
cca 1901

de Frumusețe își va pune amprenta pe linia ferestrelor metalice, a gurilor metroului parizian, a clădirilor, a obiectelor de decorațiune interioară. S-ar putea vorbi aici despre o Frumusețe de tip narcisist: ca Narcis, care, oglindindu-se în apă, și-a proiectat propria imagine în afara sa, tot așa și în Art Nouveau Frumusețea interioară se proiectează asupra obiectului exterior și, învăluindu-l în liniile sale unduitoare, va pune stăpânire pe el. Frumusețea **Jugendstil** este o Frumusețe a liniilor care nu disprețuiește dimensiunea fizică, senzuală. Așa cum vor descoperi în curând acești artiști, și corpul uman, cel feminin îndeosebi, învăluit în linii moi și curbe asimetrice, trebuie lăsat să se cufunde într-un soi de vâltoare a voluptății. Stilizarea figurilor nu are doar funcție decorativă. Îmbrăcămintea Jugendstil, cu eșarfele sale fluturânde, e o uniformă nu doar exterioară, ci mai ales interioară: Isadora Duncan, regina dansului, cu mersul său unduit, înfășurată în voaluri de un verde palid, părând a întruchipa tulburătoarele frumuseți gotice ale prerafaeliților, este o adevărată icoană a epocii sale. Femeia Jugendstil este o femeie senzuală, emancipată, care refuză corsetul și adoră cosmetica. De la Frumusețea decorațiunilor de pe pagina tipărită și de pe afișele spectacolelor, Art Nouveau trece simplu la cultul Frumuseții trupului. În Art Nouveau nu întâlnim tânjetul nostalgic și

Jugendstil
Dolf Sternberger
Panorama Jugendstil-ului, V, 1976

Jugendstil nu e un concept reprezentativ pentru o epocă, dar cu siguranță definește un fenomen care a făcut epocă. La nivel geografic s-a răspândit mai mult sau mai puțin în tot Occidentul: în Anglia, Belgia, Olanda, Franța, Germania, Austria, Elveția, Scandinavia, în Statele Unite și, limitat, doar la anumite motive și personaje, în Spania, Italia și chiar și Rusia. În toate aceste țări se manifestau în paralel mișcări artistice de cu totul altă factură, adesea mult mai viguroase, dar Jugendstil-ul era marca noului, iar inovația și reînnoirea erau marca Jugendstil-ului (și de atunci noutatea a devenit și a rămas un semn caracteristic, ba chiar o cerință obligatorie, a oricărei acțiuni artistice care să revendice dreptul la stimă, la faimă, la valoare de piață și la înregistrarea ei în istorie). Această trăsătură își găsește expresia spontană și evidentă în cealaltă denumire a sa sub care s-a răspândit în Occident cu excepția Germaniei: Art Nouveau. Firește, trebuie mereu făcută distincția nu numai între diversele școli, grupuri și reprezentanți, ci și între diversele centre, cum ar fi Londra, Glasgow, Bruxelles, Paris, Nancy, München, Darmstadt sau Viena, unde intrase în uz un nou cuvânt de ordin: Sécession. Nu îmi propun să trasez o linie de demarcație clară între „simbolism" și Jugendstil: ar însemna o operație artificioasă și puțin forțată. Prefer să caut diferențele între opere și personaje. Este vorba despre un unic univers formal ce se continuă și se împletește, purtând în sine aspecte pozitive și negative. Motivului tinereții, al primăverii, al luminii, al sănătății i se opun încătușarea psihologică, visarea, nesațul, necunoscutul fabulos, perversiunea; un același principiu al ornamentului organic semnifică simultan umanizarea naturii, dar și denaturarea omului. Dacă separăm aceste contradicții și le punem pe seama unor diverse tendințe sau faze de evoluție, se pierde din vedere ambiguitatea profundă și fertilă a Jugendstil-ului, fermecătoare și neliniștitoare în același timp. O ambiguitate care îi este indispensabilă. Câte contradicții există în arhitectură între „raționalitatea" unui Van de Velde și bizareriile lui Antoni Gaudí din Barcelona, între formele pline de pudoare ale unui Mackintosh la Glasgow și opulența unui Hector Guimard la Paris! Ce contrast poetic există între demența elegantă a lui Oscar Wilde și patosul idealizant al germanului Richard Dehmel, între vizionarismul lui Maurice Maeterlink și bucuria tăioasă a lui Frank Wedekind! Ce universuri diferite despart în pictură luxul lasciv al lui Gustav Klimt de disperarea intensă a tablourilor lui Edvard Munch, și totuși există ceva ce le unește; între operele acestor pictori, poeți, arhitecți și desenatori există trăsături fizionomice comune: aceasta este marca pe care o definim cu termenul de Jugendstil.

aburul morții tipice Frumuseții prerafaelite și decadente, și nici revolta dadaiștilor împotriva tendinței galopante de a transforma totul în marfă; acești artiști caută un stil care să-i poată proteja în fața lipsei lor declarate de independență. De aceea, Frumusețea Jugendstil are o marcată trăsătură funcțională, ce se exprimă prin atenția acordată materialelor întrebuințate, printr-o perfecționare a utilității obiectelor, prin simplitatea formelor, ce exclud risipa și redundanța, prin decorarea locuințelor; în toate acestea se simt fără îndoială elemente provenind din mișcarea Arts and Crafts. Dar influența de acest tip este estompată de compromisul foarte limpede în raport cu civilizația industrială, care în noul stil își găsește cu ușurință un element ornamental ce nu e efemer sau accidental. Este însă adevărat că, la originile sale, Jugendstil-ul nu este imun la un anume gust antiburghez, izvorât mai mult din dorința de a scandaliza – *épater les bourgeois* – decât din aceea de a răsturna ordinea de până atunci. O astfel de tendință, prezentă în stampele lui Beardsley, în teatrul lui Wedekind, în afișele desenate de Toulouse-Lautrec, se epuizează însă repede în încercarea de depășire a clișeelor uzate ale Frumuseții victoriene. Începând cu 1910, elementele formale tipice mișcării Art Nouveau sunt preluate de stilul Déco, care moștenește de la aceasta gustul pentru abstract, distorsiune și simplificare formală, purtând spre un și mai marcat caracter funcțional. Ceea ce s-a numit Art Déco, cu un termen născocit abia după 1960, recuperează motivele iconografice Jugendstil – buchete de flori stilizate, siluete feminine june și suple, scheme geometrice, serpentine, zigzaguri – și le îmbogățește prin sugestii de extracție cubistă, futuristă și constructivistă, neabătându-se însă de la principiul subordonării formei față de funcție. Dar libertatea și bogăția decorativă a Jugendstil-ului sunt treptat înlocuite de un design tot mai stilizat,

Pe pagina alăturată:
Louise Brooks

Henry van de Velde,
Magazinele Habana,
Bruxelles

Marcello Dudovich,
Schiță pentru reclama la modelul 508 Balilla,
1934,
Torino,
Arhiva FIAT

Janine Aghion,
The Essence of the Mode of the Day,
1920,
Colecția Susan J. Pack

voit accesibil gustului comun. În locul Frumuseții colorate și exuberante de tip Art Nouveau apare o Frumusețe de ordin nu estetic, ci funcțional, o bine studiată sinteză între calitate și producție de masă. Trăsătura definitorie a acestui gen de Frumusețe constă în reconcilierea dintre artă și industrie. Acest lucru explică extraordinara răspândire a obiectelor Déco în anii 1920-1930 chiar și în Italia, unde canoanele oficiale ale Frumuseții feminine **fasciste** se opun cu fermitate imaginii suple și zvelte a „femeii-criză" din producțiile Déco. Situând pe un plan secund elementul decorativ, Art Déco participă la crearea unui tip de sensibilitate care traversează designul european al primelor decenii ale secolului XX. Trăsăturile comune ale acestei Frumuseți funcționale ar fi acceptarea fără rezerve a folosirii metalului și sticlei, exacerbarea efectelor lineare și geometrice și a elementelor precumpănitor raționale (moștenite din stilul Sezession al Vienei sfârșitului de veac XIX). De la obiectele de folosință cotidiană (mașini de cusut și ceainice), proiectate de Peter Behrens, la produsele Confederației Germanice a Artelor și Meseriilor (Deutscher Werkbund, fondată la München în 1907), de la Bauhaus (pe care naziștii o vor închide), la casele din sticlă concepute de Scheebart și până la clădirile proiectate de Loos, se instaurează o Frumusețe care se opune tendinței Jugendstil de transpunere a elementul tehnic în cel decorativ; tehnica nu este percepută ca amenințare și în consecință nici compromisurile față de aceasta nu lipsesc. Lupta împotriva elementului decorativ – după Benjamin – este trăsătura cea mai marcat politică a acestui tip de Frumusețe.

Fascism
Biroul de presă al Președinției Consiliului
Desene și fotografii ale modei feminine, 1931
Femeia fascistă trebuie să fie fizic sănătoasă, pentru a putea deveni mama unor fii sănătoși, conform „regulilor de viață" indicate de Duce în memorabilul său discurs către medici. Trebuie așadar eliminate cu desăvârșire desenele reprezentând în mod artificial figuri feminine uscățive și masculinizate, corespunzătoare tipului de femeie sterilă promovat de civilizația occidentală decadentă.

4. Frumusețea organică

Alături de alte experiențe culturale ale epocii (gândirea filosofică a lui Nietzsche și Bergson, scrierile lui Joyce și Virginia Woolf, descoperirea inconștientului o dată cu Freud), stilul Liberty a contribuit la doborârea unui canon important al perioadei victoriene: cel referitor la distincția netă și liniștitoare dintre interior și exterior. Este o tendință care își găsește cea mai desăvârșită expresie în arhitectura secolului XX, și în special la Frank Lloyd Wright. Idealul unei „noi democrații", întemeiate pe individualism și pe ideea recuperării raportului cu natura, dar neîmpovărate de utopii regresive, se poate desluși în Prairie Houses ale lui Wright. O arhitectură „organică", în care spațiul interior se lărgește și se prelungește în spațiul exterior, la fel cum Turnul Eiffel pictat de Delaunay se ancorează bine în peisajul din jurul său. În confortabilele „cabane" de fier și sticlă, americanul devine părtaș la o

Antoni Gaudí i Cornet,
Spiralele Casei Milà (La Pedrera),
detaliu,
1906-1910,
Barcelona

Pe pagina alăturată:
Frank Lloyd Wright,
Casa Kaufmann,
1936,
Bear Run

Frumusețe totodată arhitectonică și naturală, care recuperează conceptul de ambient natural printr-o bună integrare în artefactul uman. Acestei Frumuseți emanând un sentiment de siguranță și încredere i se opune Frumusețea neliniștitoare, multiformă și surprinzătoare a construcțiilor lui Antoni Gaudí, care propune, în locul structurilor liniare, neașteptate spații labirintice, iar în locul rigorii metalului și sticlei – o materie de o maximă plasticitate, magmatică, fluctuantă, lipsită de orice aparentă sinteză lingvistică și expresivă. Fațadele construcțiilor sale, ca niște colaje grotești, răstoarnă raportul dintre funcție și decorațiune și aduc o totală anulare a raportului dintre obiect arhitectonic și realitate. Prin aparenta inutilitate și inclasificabilitate a construcțiilor lui Gaudí capătă glas o puternică revoltă a Frumuseții interioare împotriva colonizării vieții de către Frumusețea rece a mașinilor.

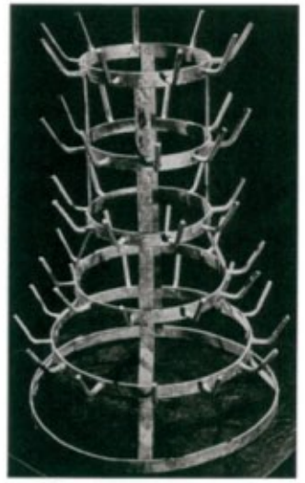
5. Obiectele de folosință curentă: critica lor, transformarea lor în marfă și produse de serie

Printre trăsăturile definitorii ale artei secolului XX se numără și atenția constantă față de obiectele de folosință curentă într-o epocă în care lucrurile încep să fie evaluate doar prin prisma calității lor ca marfă. Dispariția treptată a valorii de întrebuințare a obiectelor, într-o lume guvernată doar de valoarea de schimb, modifică radical natura obiectelor cotidiene; acestea trebuie să fie utile, practice, relativ economice, de un gust comun, produse în serie. Adică, în circuitul mărfurilor aspectele privitoare la Frumusețe țin tot mai mult de aspectele cantitative. Funcția obiectului determină calitatea lui de a plăcea, iar funcția și calitatea lui de a plăcea sunt cu atât mai ridicate, cu cât este mai mare cantitatea de obiecte produse pe baza modelului inițial. Obiectul, așadar, pierde acele trăsături de unicitate, acea „aură", care îi defineau Frumusețea și importanța. Noua Frumusețe

Xanti Schawinsky pentru Studioul Boggeri, *Olivetti*, fotomontaj pentru calendar, 1934

este reproductibilă, dar în același timp tranzitorie și perisabilă. Ea trebuie să declanșeze în consumator nevoia de a fi repede substituită, fie datorită deteriorării sale, fie datorită pierderii atașamentului față de acel obiect, pentru a nu stopa creșterea exponențială a circuitului producției, distribuirii și consumului de mărfuri. Este simptomatic faptul că în câteva mari muzee ale lumii (cum ar fi MoMa din New York și Muzeul de Arte Decorative din Paris) spații întregi sunt dedicate obiectelor de folosință cotidiană, cum ar fi mobila și accesoriile de decorațiune interioară.

Marcel Duchamp, *Roată de bicicletă*, 1913, Philadelphia Museum of Art



Marcel Duchamp, *Stativ pentru scurgerea sticlelor*, 1914, Stockholm, Moderna Museet

Prin reacție la o atare tendință, ca o critică ironică și necruțătoare a obiectului de folosință curentă, apar manifestările dadaiste, îndeosebi cele ale lui Marcel Duchamp cu faimoasele sale *Ready Made*. Duchamp, expunând o roată de bicicletă sau un pisoar (intitulat *Fântână)*, denunță în chip paradoxal aservirea obiectului față de funcția sa: dacă transformarea obiectelor în mărfuri este procesul prin care se creează Frumusețe, atunci orice obiect comun poate fi defuncționalizat ca obiect de folosință cotidiană și refuncționalizat ca operă de artă. Dacă la Duchamp sunt încă prezente și critica față de acea stare de lucruri, și revolta împotriva unei lumi a mărfurilor, în mișcarea Pop Art raportarea la obiectul de folosință curentă nu cunoaște nici utopii, nici speranțe. Dintr-o perspectivă lucidă și rece, uneori dublată de un cinism declarat, așa-numiții „popular artists" sesizează faptul că artistul a pierdut monopolul imaginii, al creației estetice și al Frumuseții. Lumea obiectelor-marfă a câștigat capacitatea incontestabilă de a satura prin propriile imagini percepția omului modern, oricare ar fi poziția acestuia în societate, contribuind astfel la suprimarea distincției dintre artist și omul obișnuit. Nu mai este loc pentru nici o revendicare, sarcina artei este de a

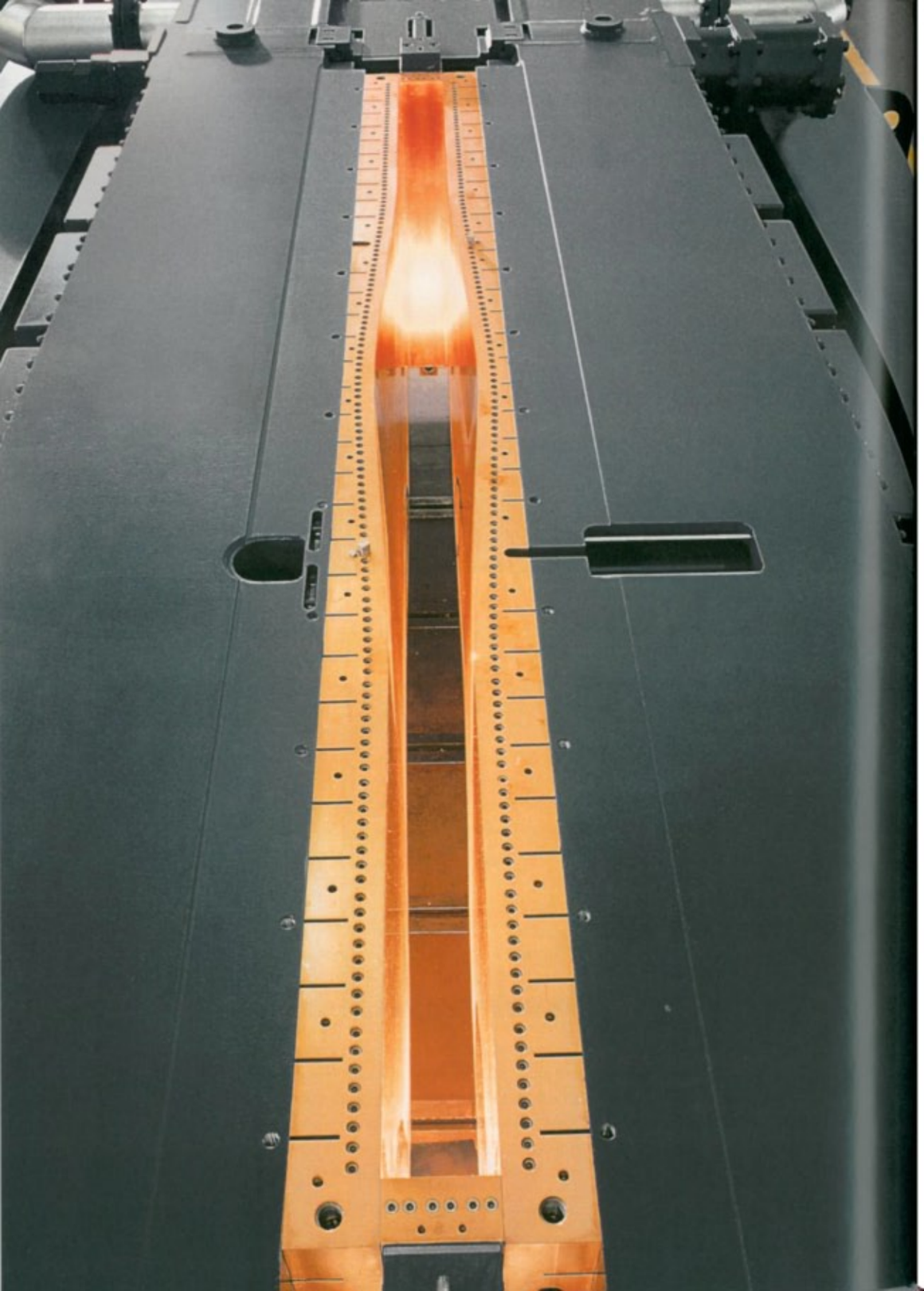
Giorgio Morandi,
Natură moartă,
1948,
Torino,
Galleria Civica

constata că orice obiect posibil, fie că reprezintă oameni, fie lucruri – de la chipul lui Marilyn Monroe la conserva de fasole, de la caricaturile din benzile desenate la prezența inexpresivă a mulțimii în stațiile de autobuz –, își capătă sau își pierde propria Frumusețe nu în funcție de ceea ce este, ci în funcție de coordonatele sociale care îi determină felul în care ni se înfățișează. De pildă, o simplă banană galbenă, fără nici o legătură aparentă cu obiectul căruia îi este asociată, poate foarte bine servi drept ilustrație pentru albumul unei trupe muzicale, cum este cazul desenului lui Andy Warhol pentru grupul de avangardă Velvet Underground. De la benzile desenate ale lui Lichtenstein, la sculpturile lui Segal și la producțiile artistice ale lui Warhol, este expusă o Frumusețe de serie. Obiectele sunt izolate dintr-o serie sau deja predispuse includerii lor într-o serie. În epoca reproductibilității tehnice a artei, să fie așadar caracterul de repetabilitate în serie adevăratul destin al Frumuseții? Se pare că nu toți cred acest lucru. Morandi, în seriile sale de sticle, doar în mod aparent depășește continuu, cu un patos pe care cinica Pop Art nu l-a cunoscut, limita reprezentării în serie. Ca într-o teoremă, Morandi caută fără odihnă acel punct în care Frumusețea obiectului oarecare se plasează în spațiu determinându-l și, prin aceeași mișcare, spațiul determină poziția obiectului, conturându-i și înfățișarea. Nu contează că obiectele sunt sticle, borcane sau cutii folosite. Sau poate e chiar acesta secretul Frumuseții pe care Morandi o caută până la capătul zilelor sale: să o facă să izbucnească pe neașteptate de dincolo de patina cenușie ce acoperă obiectul oarecare.

Claes Oldenburg,
Spoonsbridge and Cherry,
1988,
Minneapolis,
Walker Art Center

Andy Warhol,
Marilyn pe fond albastru,
1962,
Colecția Stefan T. Ellis

Andy Warhol,
Mao,
1973,
Colecție particulară



Capitolul XV

Frumusețea mașinăriilor

1. Mașinăria *frumoasă?*

Astăzi vorbim frecvent despre mașinării frumoase, fie ele automobile sau computere. Dar ideea că o mașinărie ar putea fi frumoasă este destul de recentă; am putea spune că omenirea și-a dat oarecum seama de acest lucru prin secolul XVII, dar despre o estetică propriu-zisă a mașinilor se poate vorbi de nu mai mult de un secol și jumătate. Cu toate acestea, încă de la apariția primelor războaie de țesut mecanice, mulți poeți și-au exprimat oroarea față de mașinării.
În linii mari, o mașinărie este în fond orice tip de obiect substitutiv sau orice construcție artificială care prelungește sau amplifică posibilitățile corpului nostru, începând cu prima bucată cioplită de silex și până la pârghie, cârjă, ciocan, spadă, roată, lanternă, ochelari, telescop, tirbușon sau storcător de fructe. În acest sens pot fi considerate ca prelungiri și ajutoare ale noastre

Secure feniciană de ceremonie lucrată în aur și argint, sec. XVIII I.Ch.

Pe pagina alăturată:
Lingotieră pentru turnarea continuă a unor bare metalice subțiri,
2000

și piesele de mobilă, cum ar fi scaunul și patul, și chiar și îmbrăcămintea, cu rolul său de a înlocui în mod artificial acea protecție naturală care la alte ființe este asigurată prin blană și pene. Cu acest tip de „mașini" simple ne-am și identificat în cele din urmă, pentru că ele erau și sunt în contact direct cu corpul nostru, reprezentând niște prelungiri aproape naturale ale acestuia, și, drept urmare, ca și pe propriul nostru corp, le îngrijim și le înfrumusețăm. Astfel am construit arme și bastoane cu mânere prețios lucrate, paturi somptuoase, care pictate cu scene de luptă, veșminte rafinate. O singură unealtă nu avea raport direct cu corpul omenesc și nu imita forma brațului, a pumnului, a piciorului: **roata**. Dar ea reproducea forma soarelui și a lunii, avea perfecțiunea absolută a cercului și de aceea i-au fost întotdeauna asociate conotații religioase. Încă din timpuri străvechi, omul a inventat totuși și „mașinării complexe", adică mecanisme cu care corpul nu avea contact direct: să ne gândim de pildă la moara de vânt, la roata transportoare a apei sau a zăcământului, la puțul cu angrenaj de tip melc. Sunt mașinării al căror mecanism se află în interior, nu la vedere, și care, odată activat, se mișcă de la sine. Groaza față de mașinării se năștea din faptul că prin multiplicarea

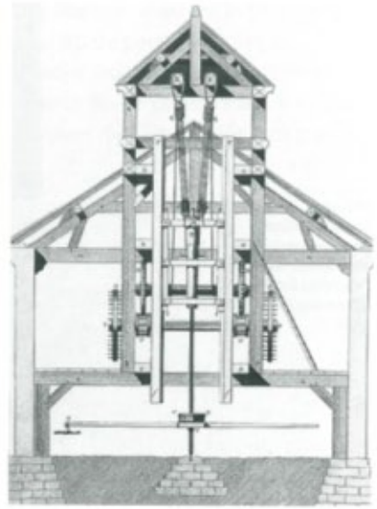
Vânătoarea leului,
basorelief din palatul
lui Asurbanipal
din Ninive,
650 î.Ch.,
Londra,
British Museum

Roata
William Blake
The Four Zoas, 1795-1804
Toate meșteșugurile vieții se prefăcură în
meșteșuguri ale morții; clepsidra, disprețuită
pentru artificiul său atât de simplu, întocmai
ca și plugul sau roata de apă menită să umple
rezervoarele, a fost distrusă și incendiată,
întrucât făcea ceea ce făcea în fond până și un
păstor. Au fost în schimb inventate roțile
complicate. Roți fără de roată care să strice
mințile celor tineri; care să încătușeze pe
vecie mulțimile într-o perpetuă trudă și ziua,
și noaptea; roți care cizelează și curăță arama
și fierul ceas după ceas; migăloasă muncă a
celor care nu înțeleg de fapt la ce folosesc
toate acestea și care trebuie să își petreacă
zilele într-o mizerie sumbră pentru a obține
un codru de pâine, pentru a vedea doar
o mică parte, crezând că ei văd totul.

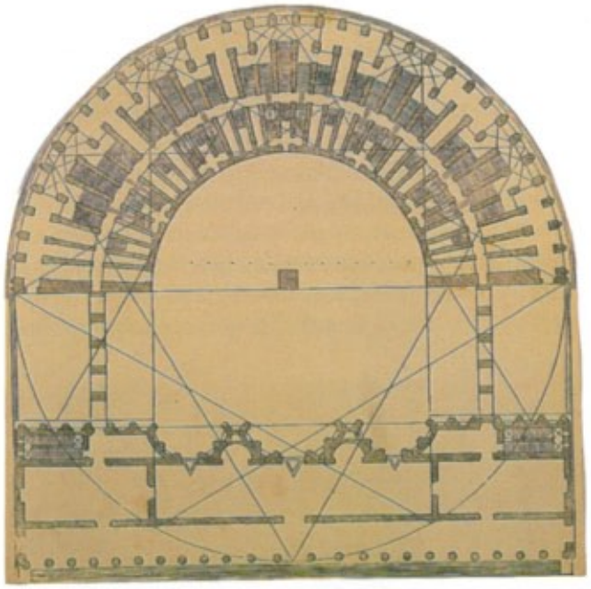
considerabilă a forței de care e capabil omul, mecanismul ascuns ce le punea în funcțiune devenea periculos (cel care își vâră mâna în angrenajul complicat al unei mașini se rănește); iar întrucât acționau ca și cum ar fi fost un organism viu, mașinăriile stârneau groază și pentru că era imposibil ca brațele uriașe ale morii de vânt, sau dinții rotițelor orologiilor, sau ochii roșii ai locomotivei în noapte să nu fie percepute ca având viață proprie. Mașina părea așadar aproape om și aproape animal, și tocmai în acel „aproape" consta caracterul său monstruos. Mașinăriile erau utile, dar neliniștitoare. Lumea se folosea de rezultatele pe care le obținea grație lor, dar le percepea ca pe niște ființe oarecum diabolice, și deci lipsite de darul Frumuseții. Civilizația greacă deținea deja secretul tuturor mașinăriilor simple și al multora mai complicate, cum ar fi morile de apă; cunoștea, de altfel, și aparate și instalații destul de sofisticate, așa cum deducem din unele practici teatrale legate de un *deus ex machina*. Cu toate acestea, Grecia antică nu vorbește despre aceste mașinării. Pe atunci nu era preocupată de mecanisme, așa cum nu era preocupată de sclavi. Munca pe care o substituiau reprezenta o trudă fizică și umilitoare, nedemnă deci de reflecții intelectuale pe seama ei.

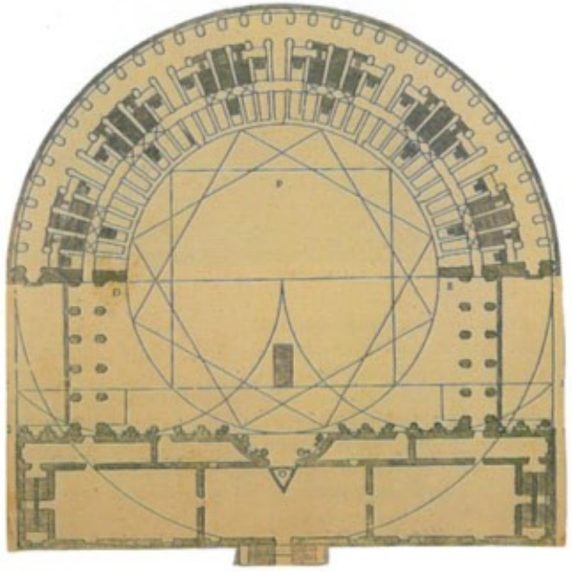
Lewis Hine,
Powerhouse mechanic,
1920

Gravură de Bernard
după un desen de
Gousser,
planșa XC,
*Mașină-unealtă pentru
găurirea și strunjirea
țevilor de tun*
din *Encyclopédie*
de Diderot și d'Alembert,
1751



Roboții au dreptate?
Eugenio Montale
Ocaziile, 1939
Rămas-bun, șuierături prin întuneric, mâini
care flutură,
tuse și ferestre coborâte. A venit clipa.
Poate roboții au dreptate.
Cât de închiși în sine îmi par, pe culoare!
– Vei împrumuta și tu, din bolborosirea
îngânată
a trenului tău, această cadență
egală și cutremurătoare ca de carioca?

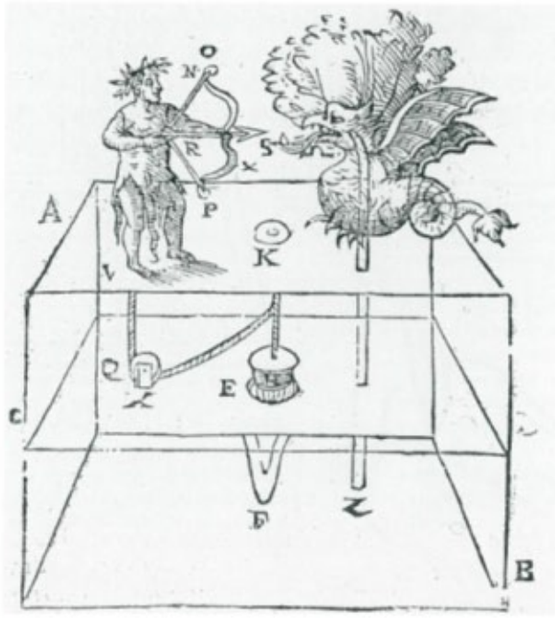




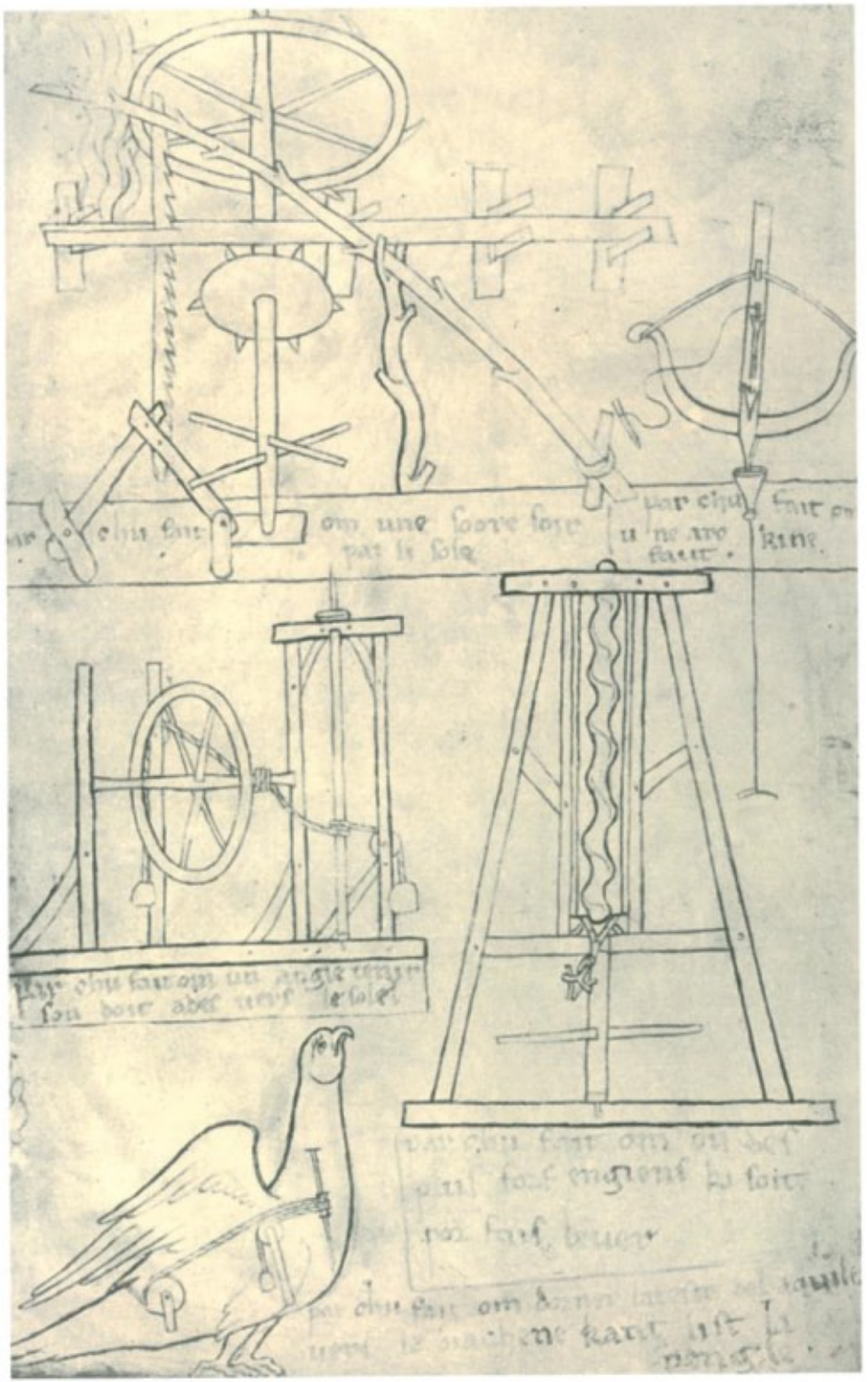
Vitruviu,
Scenele rotitoare proiectate de Curio,
din Daniele Barbaro,
Cele zece cărți despre arhitectura lui Vitruviu,
1556

2. Mașinăriile medievale

Grecii din perioada elenistică povesteau despre niște instalații miraculoase. Primul tratat în care se pomenește despre asemenea lucruri, *Spiritalia* lui Heron Alexandrinul (sec. I d.Ch.), în care Heron vorbește și de invenții făcute probabil cu câteva veacuri mai înainte de către Ctesibios, descrie niște mecanisme care anticipează cu aproape două mii de ani unele inovații ale epocii moderne (ca de pildă o sferă umplută cu apă și apoi încălzită, care se rotește împroșcând în direcții opuse jeturi de aburi prin două orificii). Heron interpretează fără îndoială aceste invenții ca pe niște jocuri curioase sau ca pe niște artificii menite să creeze iluzia unor minuni ce au loc în templu, și nicidecum ca pe niște opere de artă. Este un tip de percepție care va rămâne aproape nealterată până în Evul Mediu; poate doar cu excepția culturii romane, mereu atentă la problemele ce țin de construcție, așa cum stă mărturie figura lui Vitruviu. De altfel, Hugues de Saint-Victor încă mai



Heron Alexandrinul,
Spiritalia,
1647,
Bologna



Villard de Honnencourt,
Vultur mișcător pentru pupitrul de scris,
sec. XIII,
Paris,
Bibliothèque Nationale de France

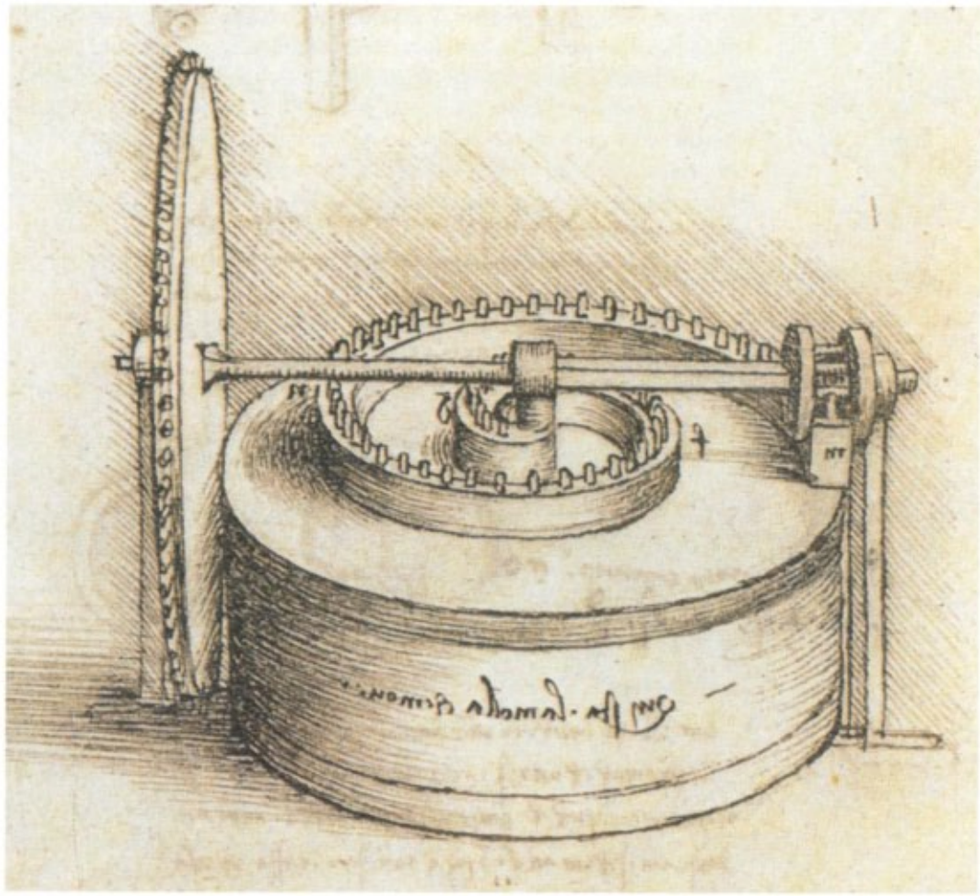
considera în opera sa *Didascalicon* că *mechanicus* este un cuvânt care derivă de la *moechari*, „a comite adulter", sau de la *moechus* „adulter".
Arta greacă nu ne-a lăsat mărturii despre mașinăriile acelei epoci, dar în arta medievală se întâlnesc reprezentări ale instrumentelor folosite în construcție; acest lucru însă numai pentru a aminti de ridicararea unor edificii importante, cum ar fi catedralele, care erau considerate frumoase independent de mijloacele cu care erau construite. Între anul 1000 și secolul XIII, în Europa activitățile de tot felul cunosc un nou imbold prin câteva descoperiri revoluționare: hamul de tracțiune, moara de vânt, scara harnașamentului, timona posterioară a corăbiilor, pentru a nu pune la socoteală invenția ochelarilor.
Aceste realități sunt prezente în artele figurative, dar numai ca elemente de fundal, nu ca obiecte demne de considerație în sine. Evident, o minte luminată ca aceea a lui Roger Bacon visa la mașini care să poată schimba viața omului *(Epistola de secretis operibus artis et naturae)*, dar Bacon nu judeca acele mașini în termeni de Frumusețe.
În breslele maeștrilor constructori se făcea apel la ajutorul mașinilor și la reprezentarea acestora; faimos este în acest sens carnetul de însemnări al lui Villard de Honnecourt *(Livre de portraiture)*, în care apar schițele unor dispozitive mecanice pentru obținerea unui bile, ba chiar și proiectul unui vultur mișcător. E vorba însă doar despre desenele unui meșteșugar care își descria mașinăriile și nicidecum ale unui artist doritor să le înfățișeze Frumusețea.
În Evul Mediu se vorbește frecvent despre lei sau păsări mecanice, despre mașinării automate cum sunt cele trimise lui Carol cel Mare de către Harun Al-Rașid sau cele văzute de Liutprando da Cremona la curtea din Bizanț. Despre ele se vorbește ca despre niște lucruri uimitoare, dar minunăția lor e pusă pe seama aspectului exterior al aparatului sau pe seama senzației de autentic pe care o degajă, și nu pe seama mecanismului ascuns care le însuflețește.

Tronul vrăjit
Liutprando da Cremona (sec. X)
Povestirile solului la Constantinopol
În fața tronului era un copac de bronz aurit, pe ale cărui ramuri stăteau păsări multe și de toate soiurile, tot din bronz, care scoteau sunete diferite, fiecare după felul ei.
Tronul împăratului era în așa fel construit, încât la început părea jos, apoi mai ridicat și dintr-o dată foarte sus. Era de altfel și foarte mare, nu știu dacă era din lemn sau din bronz. Doi lei auriți, care-l păzeau, loveau pământul cu coada și răgeau cu gura larg căscată, mișcându-și limba. Purtat pe umerii a doi eunuci, am fost poftit în palat, în fața împăratului. La sosirea mea, leii au scos un răget, iar păsărelele au ciripit, dar nu m-am înspăimântat și nici nu m-am minunat, pentru că mi se povestise mai înainte de toate acestea. De trei ori am făcut gestul de supunere, închinându-mă, apoi am ridicat ochii și l-am văzut șezând aproape de tavanul sălii și îmbrăcând alte veșminte pe cel pe care îl văzusem la început pe tronul abia ridicat de la pământ. Cum de s-a întâmplat aceasta n-am reușit să pricep: poate l-au tras în sus cu un fel de scripete sau de manivelă ca la teasc.

3. Din secolul XV până în epoca barocă

Poate că ideea valorii simbolice a **minunăției** mecanicii apare pentru prima oară în secolul XV la Marsilio Ficino; de altfel, și Leonardo pune în desenele mașinăriilor sale aceeași dragoste și aceeași plăcere pe care o întâlnim și în modul în care reprezentă chipurile, trupurile umane sau elementele lumii vegetale. Mecanismele lui Leonardo își arată în detaliu fiecare parte componentă, de parcă ar fi însuflețite. Dar nu el este cel dintâi care a scos la iveală structura internă a mașinăriilor. Cu aproape un secol înainte făcuse același lucru Giovanni Fontana. Acesta proiecta ceasornice puse în mișcare de apă, de vânt, de foc și de pământ, clepsidre acționate prin greutatea proprie a elementului ce se scurge prin ele, măști mobile ale diavolului, proiecții ale unei lămpi magice, fântâni, zmeie, instrumente muzicale, chei, șperacle, mașinării de război, corăbii, capcane, punți mobile, pompe, mori, scări mișcătoare. În Fontana se simte deja acea fluctuație între tehnică și artă care îi va caracteriza pe „mecanicii" Renașterii și barocului. Treptat, vom asista la o explozie a gustului pentru *a meșteșugi* și pentru figura **făuritorului de mecanisme**, activitatea lui fiind elogiată prin ilustrațiile bogate ale cărților ce îi sunt închinate. Mașinăriile sunt definitiv asociate obținerii de efecte estetice și sunt folosite pentru producerea „teatrelor", adică a unor arhitecturi splendide și uimitoare, cum ar fi grădinile cu miraculoase fântâni mișcătoare, precum cele ale lui Francesco I de' Medici (1574–1587), sau cele proiectate de Salomon de Caus pentru Hortus Palatinus din Heidelberg.

Salomon de Caus,
Les raisons des forces mouvantes,
Desenul unei nimfe care cântă la orgă căreia îi răspunde ecoul,
1624

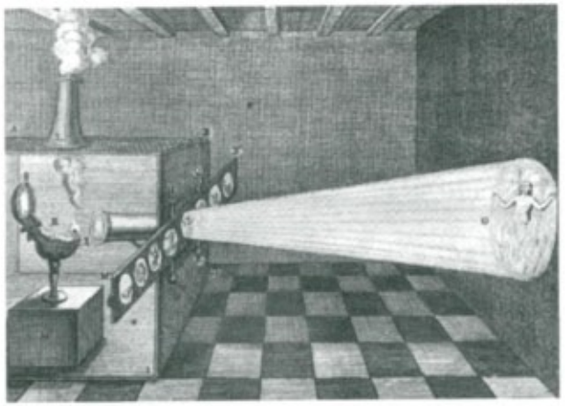


Leonardo da Vinci,
Manuscrisul 8937, fila 4r
Madrid,
Biblioteca Nacional

Minunăția
Marsilio Ficino
Theologia platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482
Figuri de animale, unite între ele printr-un sistem de pârghii și legate fiind de sfera centrală, se mișcau în voie, unele la stânga, altele la dreapta, în sus sau în jos; unele se ridicau, altele coborau, unele îi încercuiau pe dușmani, altele îi loveau; și la simpla mișcare a acelei sfere se auzeau sunet de trâmbiță, de corn de vânătoare, cântat de păsărele și atâtea altele [...] Tot astfel și de la Dumnezeu, fiind El centrul a toate, simplu și infinit, totul pornește ca o joacă de linii, căci El printr-o mișcare cât de mică transmite o vibrație în tot ceea ce e legat de el.

Mecanica scurgerii timpului
Giovan Leone Sempronio (sec. XVII)
Ceasornice cu roți, cu nisip sau solare
Cel care trădează viața și ne-o fură
Acum e tras printr-o sută de roate;
Să ne prefacă în țărînă poate:
În vas cu țărnă acum ne e măsură.
Umbra aduce, ziua ne-o face obscură,
Dar se preface-n umbră sub raze luminate.
Învață, deci, om bun: putrezesc toate
Pe-acest pământ, sub vreme și natură.
Printre acele roți în slavă el domnește,
Cu-acea țărînă să te orbească aspiră,
În umbra aceea răpus el te voiește.
Pe acele roți gândul îți schingiuiește,
În cea țărînă voia îți deșiră,
Iar în cea umbră, moartea o-nvârtește.

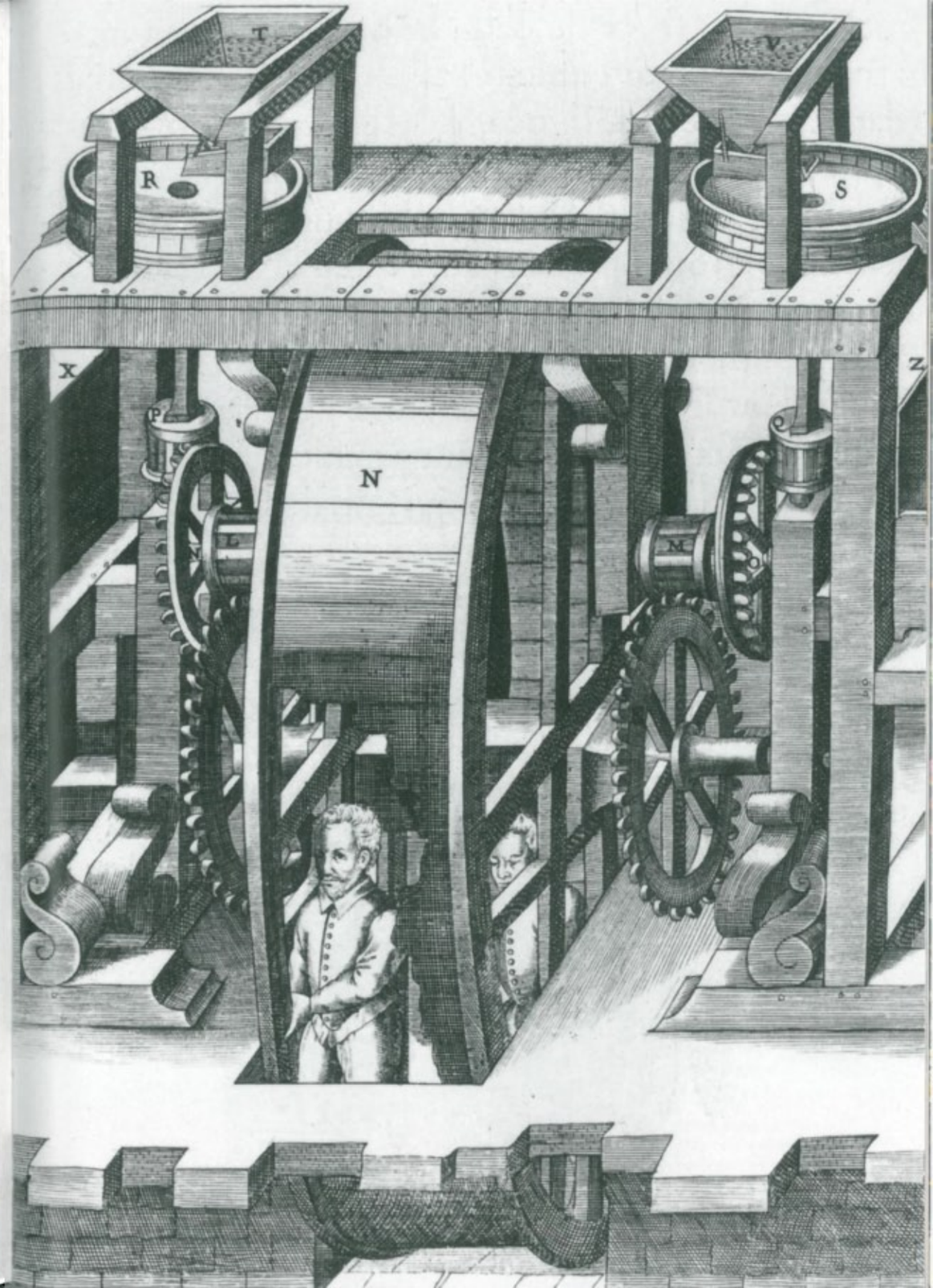
Prin frunzișul din jurul grotelor și al turnurilor sunt acum ascunse cu grijă tot soiul de aparate hidraulice care reiau descoperirile lui Heron, lăsând să se vadă în suprafață doar simfonia jeturilor de apă și jocul unor figuri animate. Adesea proiectantul acestor minunății se decide cu greu între a dezvălui secretul mecanic ce stă la baza lor sau a se limita la demonstrarea efectului lor natural și nu rareori optează pentru o soluție de compromis.
Tot în această epocă mașinăria începe să fie apreciată ca obiect în sine, pentru ingeniozitatea mecanismului său, care pentru prima oară este revelat ca obiect al uimirii. Aceste mașinării sunt numite „artificioase"



Athanasius Kircher, *Lanterna magica*, din *Ars magna lucis et umbrae*, 1645

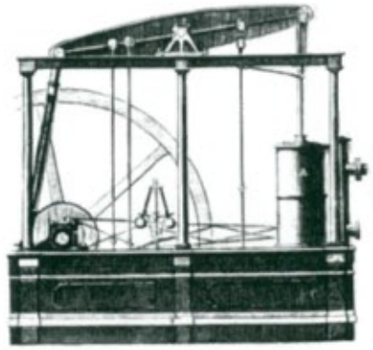
Pe pagina alăturată: Agostino Ramelli, *Mașinărie* din *Feluritele și artificioasele mașini*, 1588

sau „ingenioase" și să nu uităm că, pentru sensibilitatea de tip baroc, artificiul uluitor și invenția ingenioasă devin criterii ale Frumuseții. Mașinăria pare a trăi doar *gratia sui*, adică doar pentru a etala minunăția structurii sale interne. Este admirată pentru forma sa, independent de utilitatea pe care o are. Prezintă deja multe aspecte în comun cu creațiile naturii sau ale artei care prin tradiție sunt considerate frumoase.
Mașinăria renascentistă și barocă marchează gloria roții dințate, a cremalierei, a joncțiunii bielă-manivelă, a buloanelor, a piroanelor de toate tipurile. Ia naștere un soi de beție a plăcerii angrenajelor, drept care, mai mult decât randamentul pe care îl înregistrează efectiv mașina, contează tot acel elaborat exces de soluții mecanice, doar aparent economice, care face posibilă producția. Multe dintre aceste mașinării lasă adesea să se întrevadă o flagrantă disproporție dintre simplitatea rezultatului și mijloacele mult prea sofisticate întrebuințate pentru obținerea acestuia. În fanteziile iezuitului Athanasius Kircher, în plină epocă barocă, se ajunge în fine la o fuziune între Frumusețea uluitoare a efectelor și Frumusețea ingenioasă a artificiului ce le dă viață. Un exemplu îl reprezintă teatrele catroptice (bazate pe magia oglinzilor) descrise în *Ars magna lucis et umbrae*, care anticipează într-o oarecare măsură tehnica proiecției cinematografice.



4. Secolele XVIII și XIX

Triumful mașinăriei ca obiect estetic n-a fost nici progresiv, nici fără obstacole. De pildă, la începuturile celei de a treia revoluții industriale, cea dintâi mașină a lui Watt încerca să-și camufleze funcționalitatea sub o înfățișare ce amintea de un templu clasic. Iar în secolul următor, când publicul începea să se obișnuiască deja cu noua imagine a structurilor metalice și lua ființă Frumusețea „industrială", acea minunăție a tehnologiei numită Turnul Eiffel, pentru a putea fi mai lesne acceptat ca impact vizual, a fost prevăzut cu arcuri de inspirație clasică, proiectate din pure rațiuni decorative și nicidecum funcționale.



Mașina lui Watt

Ambroise Paré,
Mână artificială,
din *Opera chirurgica,*
1594

Chirurgie,
din *Encyclopédie*
de Diderot și
D'Alembert,
1751

Giuseppe De Nittis,
Trece trenul,
1879,
Barletta,
Museo Civico

Mașina este acum lăudată pentru eficiența ei rațională, ceea ce coincide cu unul dintre criteriile neoclasice ale Frumuseții; în desenele din *Encyclopédie* totul este descris în amănunt, nimic nu mai rămâne în sfera pitorescului, a dramaticului, a antropomorfului. Dacă am face o comparație între instrumentele chirurgicale ce apar în *Encyclopédie* și cele reprezentate în opera medicului Ambroise Paré din secolul XVI, observăm că instrumentele renascentiste tind încă să semene cu mandibule, proteze dentare, ciocuri de păsări de pradă, păstrând încă, din punct de vedere al formei lor, o legătură cu contextul de suferință sau violență (fie ea și salvatoare) la care fac trimitere. Instrumentele secolului XVIII sunt în schimb reprezentate în același fel în care am reprezenta noi azi o lustră, un cuțit de tăiat corespondența sau oricare alt produs de design industrial (v. cap. XIV). O dată cu inventarea locomotivei cu aburi se dezlănțuie în mod definitiv un entuziasm estetic față de mașini chiar și din partea poeților: e de ajuns să ne gândim la un document ca *Imn către Satana* de Carducci, în care locomotiva, monstru „frumos" și de temut, devine simbolul triumfului rațiunii asupra obscurantismului vremurilor trecute.

Trenul satanic
Giosuè Carducci
Către Satana, 1863 [51]*

Frumos și teribil
la demonu-avântul,
Străbate oceanele,
Străbate pământul:

Cumplit ca vulcanii
În apriga oră,
Încalecă munții
și câmpu-l devoră;

Sărind peste-abisuri,
Pătrunde pe brânci
Prin tainice hrube,
Pe căile-adânci;

Dar iese; sălbatic
Din țară în țară
Precum uraganul
Cu voce de pară,

Precum uraganul,
Suflând peste zare:
Popoarelor, trece
Satana cel mare.

5. Secolul XX

Pe pagina alăturată:
Caffaro Rorè,
Reclamă pentru modelul de automobil Ardita,
1933,
Torino,
Arhiva FIAT

La începutul secolului XX venise deja vremea înflăcărării futuriștilor în fața ideii de viteză. Marinetti, după ce instigă la uciderea clarului de lună pe care îl consideră o uzată bagatelă poetică, va ajunge să spună că o mașină de curse e mai frumoasă decât *Victoria* din Samothrace.
Acum începe era definitivă a esteticii industriale: mașina nu mai trebuie să-și ascundă propria-i funcționalitate sub zorzoanele aluziei la clasici, așa cum se întâmpla cu mecanismele lui Watt, întrucât se afirmă de acum că *forma urmează funcția*, iar o mașină va fi cu atât mai frumoasă, cu cât va fi mai capabilă să-și pună în valoare propria eficiență. Chiar și în această atmosferă estetică, idealul unui *design* esențial se alternează cu acela al *styling*-ului, prin care mașinii i se atribuie forme ce nu derivă din funcțiunile sale, dar care tind să o facă mai plăcută din punct de vedere estetic și mai în măsură să-și farmece posibilii utilizatori.
În această luptă dintre *design* și *styling* rămâne celebră analiza făcută de Roland Barthes în legătură cu primul exemplar al noii serii Citroën DS, a cărei siglă, excesiv de tehnologizată, se pronunță în franceză ***déesse***, adică „zeiță".
Remarcăm din nou că evoluția acestei povești nu este liniară. După ce a devenit frumoasă și fermecătoare în sine, mașina nu a încetat în aceste ultime secole să provoace noi neliniști legate nu de misterul creării sale, ci chiar de fascinația dezgolirii angrenajului său. Să ne gândim la meditația asupra timpului și a morții la care mecanismele unui **orologiu** îi ispitesc pe unii poeți baroci; ei vorbesc despre rotițele dințate, dureroase și ascuțite, ce despică zilele și sfâșie orele; și mai vorbesc despre scurgerea nisipului din clepsidră ca despre o continuă sângerare, în urma căreia viața noastră se risipește în atomi de pulbere.
Printr-un salt de aproape trei secole ajungem la mașinăria din *Colonia penitenciară* a lui Franz Kafka, în care angrenajul se identifică cu **instrumentul de tortură** și acel tot unitar devine atât de irezistibil, încât însuși călăul ajunge să se ofere ca jertfă întru gloria invenției sale.
Mașinile infernale, cum este cea din Kafka, pot totuși să înceteze a fi instrumente ale morții și să devină „mașini celibatare", adică mașini frumoase întrucât sunt lipsite de orice funcționalitate sau asociate unei funcții absurde, mașini construite din pura plăcere a irosirii fără scop, mașini inutile.
Termenul de „mașină celibatară" derivă din proiectul Sticlei celei Mari, cu alte cuvinte a acelei opere a lui Duchamp cunoscută sub numele de *Mariée*

Frumusețea vitezei
Filippo Tommaso Marinetti
Omul multiplicat și împărăția mașinii, cca 1909
În timpul marii greve a feroviarilor francezi, s-a putut constata că organizatorii sabotajului nu au reușit să determine nici măcar un singur mașinist să-și saboteze propria locomotivă.
E un lucru absolut firesc. Cum s-ar fi putut ca vreunul dintre acei oameni să-și rănească sau să ucidă marea prietenă fidelă și devotată, cu inimă arzătoare, frumoasa mașină de oțel care de atâtea ori a strălucit voluptuoasă sub mângâierea lui? Aceasta nu e o simplă imagine, ci este chiar realitatea, pe care cu ușurință o vom putem controla peste câțiva ani.
Ați auzit probabil ceea ce obișnuiesc să spună proprietarii de automobile și patronii uzinelor: „Motoarele, spun ei, au cu adevărat un mister al lor [...] Au tot felul de capricii, de toane neașteptate, par să aibă propria personalitate, inimă și voință. Trebuie să le mângâi, să te porți bine cu ele, să nu le maltratezi niciodată, nici să nu le obosești peste măsură. Dacă veți proceda așa, această mașinărie de fier și de oțel, acest motor construit după calcule precise, nu numai că va da randament, dar va da chiar de două ori, de trei ori mai mult și mai bine decât a prevăzut constructorul său, care-i este și tată!"
Ei bine, eu atribui o mare putere revelatoare acestor fraze care prevestesc apropiata descoperire a legii unei adevărate sensibilități a mașinilor!
Trebuie așadar să pregătim iminenta și inevitabila identificare a omului cu motorul, facilitând și perfecționând un schimb neîncetat de intuiție, de ritm, de instinct și de disciplină metalică, absolut ignorate de marea masă și doar vag bănuite de spiritele mai lucide.

Sfințenia roților
Filippo Tommaso Marinetti
Noua religie morală a vitezei, 1916
Dacă a te ruga înseamnă a comunica cu divinitatea, goana cu mare viteză este o rugăciune. Este sfințenia roții și a șinelor. Trebuie să cădem în genunchi în fața șinelor pentru a implora viteza cea divină. Trebuie să cădem în genunchi în fața vitezei rotitoare a unei busole giroscopice: 20 000 de rotații pe minut, cea mai mare viteză mecanică pe care a atins-o omul vreodată. Trebuie să le răpim astrilor secretul vitezei lor uluitoare și de neînțeles. Să luăm parte, deci, la marile bătălii cerești; să înfruntăm astrele-ghiulele lansate de invizibile tunuri; să ne luăm la întrecere cu steaua 1830 Groombridge care se mișcă cu o viteză de 241 km pe secundă, cu Arthur care are 413 km pe secundă, nevăzuți artileriști matematici.
Sunt războaie în care astrele, fiind simultan și proiectile, și artileriști, luptă prin viteză pentru a scăpa de un astru mai mare sau pentru a lovi unul mai mic. Sunt sfinții noștri nenumăratele corpuscule care pătrund în atmosfera noastră cu o viteză medie de 42 000 de metri pe secundă. Sunt sfintele noastre lumina și undele elecromagnetice de 3x10 metri pe secundă. Beția marii viteze a automobilului nu e altceva decât bucuria de a te simți contopindu-te cu unica divinitate.
Primii care se pregătesc pentru botezul acestei noi religii sunt sportivii. Se apropie o distrugere a caselor și orașelor, pentru a construi spații necesare mașinilor și avioanelor. [...]

Brațele lui Electricus
Luciano Folgore
Electricitatea, 1912
Instrumente ale forței, unelte de lucru,
mânuite de această voință,
puternice remorci
ce devorați cu nesaț
spațiul, timpul, viteza,
o, brațe ale lui Electricus,
întinse peste tot
pentru a apuca viața, a o preface,
a o modela,
cu elemente rapide
sau puternice angrenaje,
voi, minunați fii ai lui Electricus,
care striviți visul și materia,
aud glasurile voastre șuierătoare
cum se adună de la toate uzinele,
de la toate șantierele,
pe străzile unde răsună
imnul carelor,
și cum proslăviți
voința făcătoare de minuni
a liberei Electricități.

Orologiul
Giovan Leone Sempronio (sec. XVII)
Cadranul orologiului
Un șarpe este Timpul în sine-ncolăcit;
Înveninează nume și frumusețí omoară.
Iar tu, convins că orele-ți măsoară,
La sân îl crești, ba-n cadran aurit.
Sărmane om, ești și orb, și prostit!
Viclene-s semnele cu care te-mpresoară.
Cu ucigașe ore ce-arată într-o doară,
El chipul ți-l brăzdează, părul ți l-a albit.
Tu ce-ți iubești și chipul, și-ochiul minții,
Nu vezi dihania cum ți-l mai preface
În palidul tărâm al suferinții?
Ca un ogar, ca un tâlhar dibace,
Nu latră, mușcă doar; de bronz i-s dinții,
De fier i-e limba, iar pe când fură, tace.

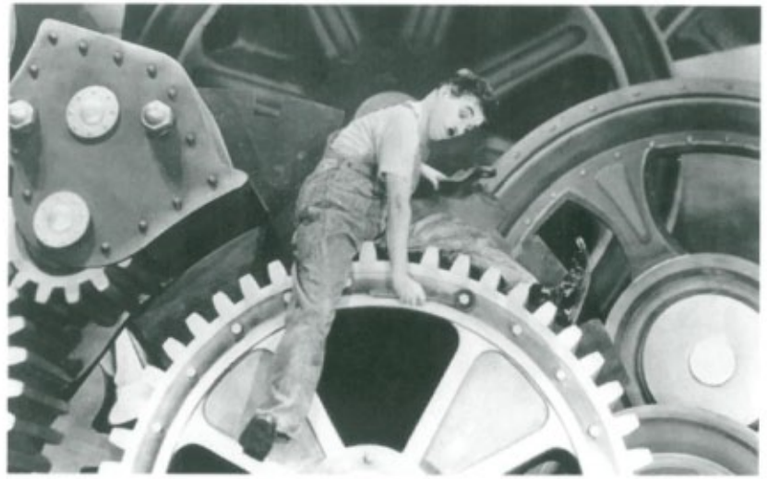
Prețioasa mașinărie
Raymond Roussel
Impresii din Africa, 1910
Bedu, eroul acelor zile, apăsă pe un arc al carcasei și puse în mișcare prețioasa mașinărie, rodul harnicei sale perseverențe. Acționat invizibil de niște curele de transmisie, care în partea lor de sus nu se puteau vedea din adâncimea cadrului de lemn, panoul prevăzut cu mai multe suveici alunecă orizontal pe axa principală. În ciuda acestei mișcări, numeroasele fire fixate într-un colț, grație unui sistem de tensionare cu care erau prevăzute toate suveicile, își menținea o perfectă rigiditate. Fusul fiecărei suveici, pe care era fixată și bobina, se mișca în sens invers direcției de înfășurare a mătăsii, cu ajutorul unui mic arc care împiedica desfășurarea acesteia. Avea loc o mecanică lungire sau scurtare a firului, iar țesătura își păstra netezimea inițială, fără să se slăbească sau să se încălcească. Panoul era susținut de o bârnă verticală, prevăzută cu un cot care pătrundea orizontal în interiorul carcasei; acolo, un șănțuleț lung pe care noi nu reușeam să-l zărim de pe mal făcea posibile mișcările silențioase ce începuseră puțin mai devreme.
După aceea panoul se opri și apoi începu să se miște în înălțime. Porțiunea verticală a axului său se lungi puțin, făcând să se întrevadă un joc de compartimente culisante asemănătoare celor dintr-un telescop. Controlată de un ansamblu de corzi și scripeți interni, doar destinderea unui arc elicoidal putea produce acea ridicare treptată [...] Brusc, cu repeziciunea unui fulger, o suveică, lansată de un arc al panoului, trecu prin mănunchiul de fire de mătase la diferite înălțimi, străbătu toată lățimea și intră într-o căsuță separată, special prevăzută. Desfășurat în afara fragilei mașinării, un fir de bătătură întins la mijloc începea țeserea efectivă. Pus în mișcare de o stinghie mobilă ce pătrundea în rostul inferior al carcasei, bătătorul începu să bată firul cu numeroșii săi dinți, după care își reluă poziția verticală. Firele urzelii, mișcându-se din nou, atraseră după sine o dispunere complet nouă a firelor de mătase care, cu o rapidă întrepătrundere, au avut un traseu complicat în înălțime și adâncime. Acționată de un arc din despărțitura din stânga, suveica străbătu șirul în sens invers și se întoarse în locașul ei; urmă fixarea unui al doilea fir de bătătură. În timp ce firele urzelii erau într-un curios du-te-vino, panoul folosi simultan cele două moduri de deplasare pentru a se mișca în plan oblic; dintr-un al doilea locaș, într-o scurtă întrerupere, țâșni ca un proiectil o altă suveică către punctul în care erau strânse toate firele de mătase și se înfipse apoi în locșorul ei din față. După lovitura bătătorului peste noul fir de bătătură începu jocul rotit al firelor de urzeală care pregăteau drumul de întors al suveicii brusc propulsate din despărțitura ei.

Instrumentul de tortură
Franz Kafka
Colonia penitenciară, 1919 [52]*
„Da, grapa, întări ofițerul, denumirea i se potrivește. Acele ei sunt dispuse ca la o grapă și este mânuită la fel ca aceasta, dar pe un singur loc și cu multă măiestrie. De altfel, veți înțelege totul numaidecât. Aici, pe pat, este așezat condamnatul. Vreau să vă descriu mai înâi aparatul, și numai după aceea vă voi arăta cum se manipulează. În felul acesta, veți putea urmări totul mai bine. Mai ales că o roată dințată a desenatorului s-a tocit cam tare și scârțâie rău când funcționează aparatul, astfel încât aproape că nici nu te mai poți înțelege; din păcate, piesele de schimb nu se pot procura aici decât cu multă greutate [...] Așadar, acesta e patul, cum am mai spus. Este acoperit complet cu un strat de vată, al cărui rost îl veți afla mai târziu. Pe această vată este așezat cu burta în jos condamnatul, fireste în pielea goală; aici sunt curelele pentru mâini, aici cele pentru picioare, aici cele pentru gât; cu acestea ferecat bine [...] Patul și desenatorul aveau același contur și semănau cu două lăzi întunecoase. Desenatorul se afla cam la doi metri deasupra patului; amândouă erau legate la colțuri prin patru bare de alamă,

care mai că sclipeau în lumina soarelui.
Între, cele două lăzi oscila grapa, atârnată
de o bandă de oțel [...]
„Așadar, omul este așezat aici", spuse
exploratorul, lăsându-se pe spate în fotoliu
și punând picior peste picior.
„Da, întări ofițerul, apoi își împinse șapca pe
ceafă și-și trecu mâna peste fața încinsă;
acum ascultați mai departe: atât patul cât și
desenatorul au propria baterie electrică;
patul are nevoie de ea pentru mișcările
proprii, iar desenatorul pentru grapă.
De-ndată ce omul este legat bine în curele,
patul este pus în mișcare. El vibrează
cu trepidații infime, dar foarte rapide,
mișcându-se în același timp atât lateral,
cât și în sus și-n jos. Ați văzut, probabil,
asemenea aparate în sanatorii; numai că la
patul nostru, toate mișcările sunt calculate
cu precizie; ele trebuie să fie perfect acordate
cu mișcările grapei. Executarea propriu-zisă
a sentinței revine, de fapt, grapei [...]
Când omul se află lungit pe pat, iar acesta
începe să vibreze, se lasă și grapa în jos,
pe corpul lui. Ea se reglează automat,
în așa fel încât abia să atingă corpul omului
cu vârfurile acelor; de îndată ce reglarea
s-a făcut, această bandă de oțel se întinde și
devine rigidă ca o bară. Și acum începe jocul.
Un neinițiat nu poate observa nici o
deosebire exterioară între diferitele pedepse.
Grapa pare să acționeze uniform. Vibrând
continuu, ea își înfige vârfurile în corp, care
vibrează și el o dată cu patul. Pentru a da
oricui posibilitatea să urmărească execuția,
grapa a fost confecționată din sticlă. Ne-am
izbit de multe dificultăți tehnice la fixarea
acelor în ea, dar, după multe încercări, totul
a reușit perfect. N-am cruțat nici o osteneală.
Și acum, oricine poate vedea prin sticlă cum
se execută inscripția pe trup. Nu vreți
să vă apropiați și să priviți acele?"
Exploratorul se ridică încet, se apropie
și se aplecă deasupra grapei.
„Vedeți aici, continuă ofițerul, două feluri de
ace, rânduite în diferite moduri. Lângă fiecare
ac lung este unul scurt. Cel lung scrie, iar cel
scurt stropește cu apă, pentru a spăla sângele
și a menține scrisul vizibil în permanență. Apa
amestecată cu sânge este condusă în mici
jgheaburi și din ele curge într-un jgheab
principal, a cărui țeavă de scurgere se termină
în groapă."

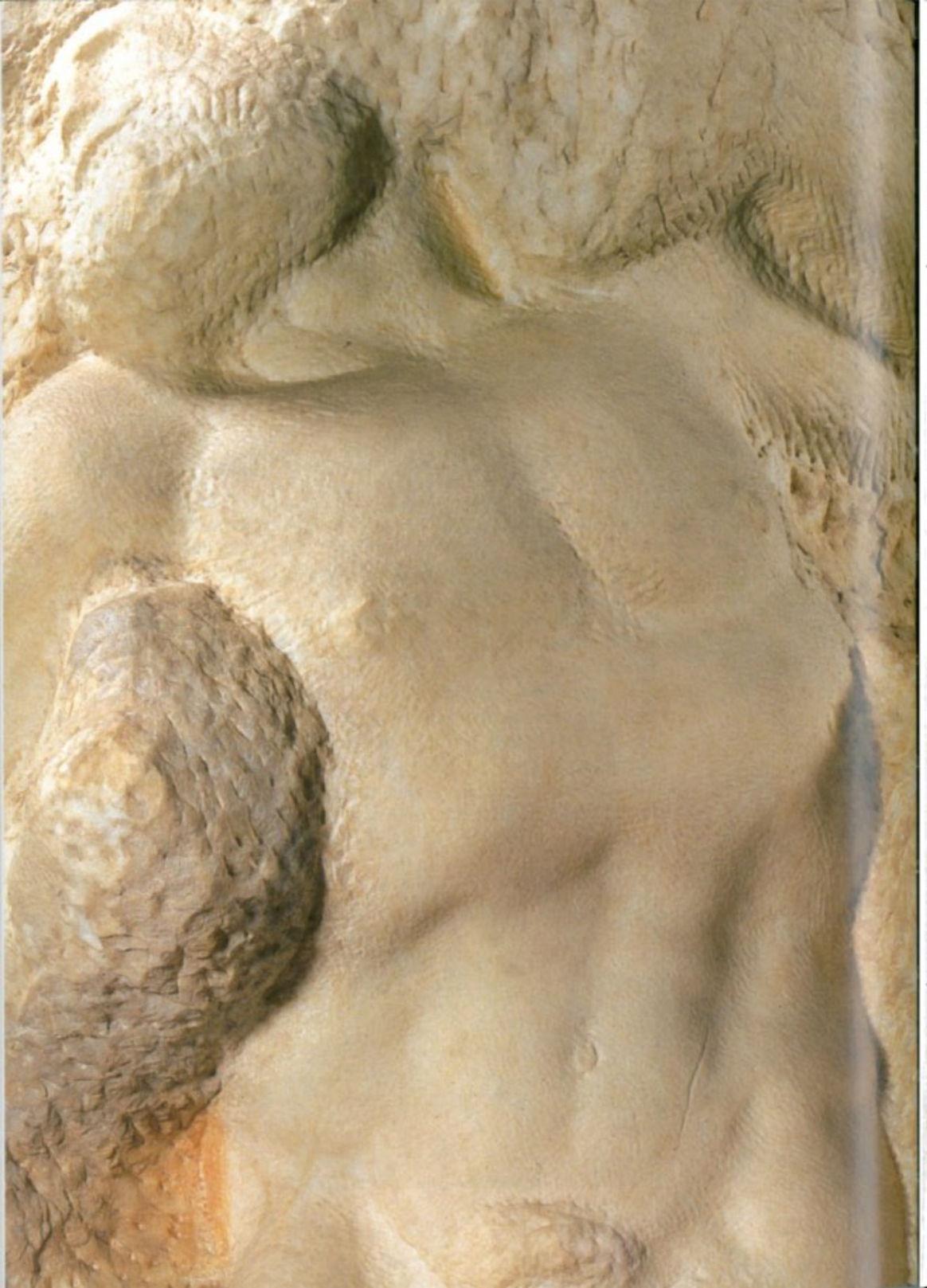
„La Déesse"
Roland Barthes
Mituri de azi, 1957
Cred că astăzi automobilul este echivalentul
aproape perfect al marilor catedrale gotice.
Vreau să spun: o mare creație a epocii, făurită
cu pasiune de artiști necunoscuți, consumată
ca imagine, dacă nu și ca întrebuințare, de o
întreagă masă de oameni care astfel intră în
posesiunea unui obiect cu desăvârșire magic.
Noua Citroën coboară cu adevărat din cer în
măsura în care se prezintă de la bun început
ca un obiect la superlativ. Nu trebuie să uităm
că obiectul poartă cel mai bine însemnele
supranaturalului. În obiect sunt ușor de
identificat atât desăvârșirea, cât și absența
obârșiei, atât ferecarea, cât și strălucirea, atât
o transformare a vieții în materie (materia
având mai multă magie decât viața), cât
și o tăcere care ține de ordinul miracolului.
La Déesse are toate caracteristicile (pe care
publicul începe să i le atribuie în mod
unanim) ale unuia dintre acele obiecte
coborâte dintr-un alt univers care au
alimentat neomania secolului XVIII
și a gustului științifico-fantastic. *La Déesse*
este mai întâi de toate un nou Nautilus.

Charlie Chaplin,
Scenă din *Timpuri noi*,
1938



mise a nu par ses celibataires, între componentele căreia pot fi identificate ca sursă de inspirație mașinăriile născocite în epoca Renașterii. Tot „mașini celibatare" sunt și cele inventate de Raymond Roussel în *Impressions d'Afrique*. Dar dacă mașinăriile descrise de Roussel mai produc încă niște rezultate recognoscibile, cum ar fi de pildă o țesătură extrem de sofisticată, cele construite efectiv cu statut de sculptură de artiști ca Tinguely, de exemplu, nu produc altceva decât propria mișcare lipsită de noimă, iar singura lor menire este aceea de a zăngăni în gol. Iată de ce, dată fiind totala lor lipsă de fertilitate funcțională, pot fi considerate „celibatare" prin definiție; ele ne îndeamnă spre bună dispoziție și spre chef ludic. Procedând astfel, reușim să ținem sub control oroarea pe care ne-ar putea-o inspira, dacă am desluși scopul lor ocult, ce nu poate fi decât unul malefic. Mașinăriile lui Tinguely capătă astfel aceeași funcție ca și atâtea alte opere de artă care au știut ca prin Frumusețe să exorcizeze durerea, teama, moartea, neliniștea și necunoscutul.

Jean Tinguely,
Căruța ororii – Trăiască Ferrari,
1985,
Basel,
Museum Tinguely



Michelangelo,
Sclav deșteptându-se,
detaliu,
1530,
Florența,
Galleria dell'Accademia

De la formele abstracte către miezul materiei

1. „Căutându-și statuile printre pietroaie"

Arta contemporană a descoperit valoarea și fecunditatea materiei. Acest lucru nu înseamnă că artiștii de odinioară ar fi făcut abstracție că lucrează cu un anumit material și că nu ar fi înțeles că dinspre acel material li se transmiteau constrângeri și sugestii creatoare, obstacole și descătușări. Așa cum se știe, Michelangelo însuși susținea că sculptura sa i se arăta cuprinsă în mod virtual în marmura originară, astfel încât artistului nu-i mai rămânea decât să înlăture din piatră partea netrebuincioasă, pentru a scoate la lumină acea formă pe care materia, între striațiile sale, o conținea deja. Astfel că, după cum povestesc biografii săi, trimitea „pe câte un om de-al lui să-i caute statuile printre pietroaie". Dar deși artiștii au știut întotdeauna că trebuie să aibă un dialog adevărat cu materia pe care o modelează și că în adâncul ei trebuie să găsească sursa inspirației, se credea totuși că materia este informă în sine și că Frumusețea apărea după ce asupra ei se proiecta o idee, o formă. Teoria estetică a lui Benedetto Croce susținea chiar că adevărata noutate artistică ia naștere în acea clipă de intuiție-expresie ce arde pe de-a-ntregul înlăuntrul spiritului creator, iar manifestarea ei tehnică extrinsecă, adică tălmăcirea acelei năluciri poetice cu ajutorul sunetelor, culorilor, cuvintelor sau pietrei, nu ar constitui decât un fapt accesoriu, care nu ar adăuga nimic desăvârșirii și plenitudinii operei de artă.

Forma și materialul
Michelangelo Buonarroti [53]*
Rime, 151 (sec. XVI)
Artistul vrednic nici un gând nu are
Ca marmura în ea să nu-i încapă
Cu prisosință! Drum spre el își sapă
Doar mâna ce dă minții ascultare.

2. Reconsiderarea contemporană a materiei

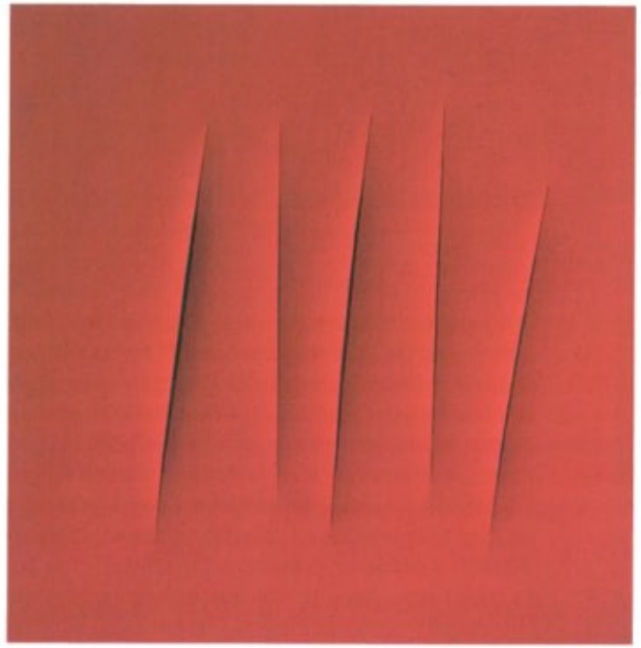
Ca o reacție la această doctrină, estetica erei contemporane elaborează o reconsiderare a **materiei**. O invenție care se zămislește în presupusele adâncimi ale Spiritului și care nu are nici o legătură cu provocările realității fizice concrete nu poate fi decât o palidă nălucire; Frumusețea, adevărul, inventivitatea, creația nu țin doar de o spiritualitate angelică, ci au de-a face și cu universul lucrurilor care se ating, care se miros, care fac zgomot atunci când cad, care tind să se aplece datorită inevitabilei legi a gravitației, care sunt supuse deteriorării, transformării, ruinei, dezvoltării.
În timp ce teoriile estetice repun în discuție importanța lucrului „asupra" materiei, „înăuntrul" materiei, „cu" materia, artiștii secolului XX îi acordă o atenție exclusivă, cu atât mai intensă cu cât abandonarea modelelor figurative îi împinge spre noi explorări pe tărâmul formelor posibile. Astfel, pentru o bună parte a artelor contemporane materia nu mai reprezintă numai corpul operei, ci însuși scopul său, însuși obiectul discursului estetic.

Pe pagina alăturată:
Jackson Pollock,
Full Phantom Five,
1947,
New York,
Museum of Modern Art

Materia
Luigi Pareyson
Estetica, 1954 [54]*
Artistul își studiază cu toată pasiunea materia, o scrutează până în adânc, îi urmărește comportarea și reacțiile; o interoghează pentru a-i putea comanda, o interpretează pentru a o putea stăpâni; i se supune pentru a o putea plia; o aprofundează pentru a revela posibilitățile latente și potrivite intențiilor sale; o răscolește pentru ca ea însăși să-i sugereze noi și inedite posibilități de încercat; o urmează pentru ca dezvoltările sale naturale să poată coincide cu exigențele operei ce trebuie realizată; cercetează felurile în care o lungă tradiție a învățat s-o manipuleze pentru a o face să germineze moduri inedite și originale sau pentru a le prelungi în noi dezvoltări; iar dacă tradiția de care materia este plină pare să-i compromită ductilitatea și s-o facă greoaie, leneșă și opacă, el caută să-i recupereze o nouă prospețime, care să fie cu atât mai fecundă, cu cât este mai neexplorată; iar dacă materia este nouă, el nu se va înspăimânta de îndrăzneala unor sugestii care par să iasă în mod spontan din ea și nu va da înapoi în fața unor noi încercări, dar nici nu se va sustrage grelei sarcini de a o pătrunde pentru a-i determina mai bine posibilitățile [...]
Nu vrem să spunem că umanitatea și spiritualitatea artistului se figurează într-o materie, transformându-se într-un complex alcătuit din sunete, culori sau cuvinte. Arta nu este decât figurare și formare a unei materii, dar materia este formată după un mod nerepetabil de formare, care este însăși spiritualitatea artistului devenită în întregime stil.

Pe pagina alăturată:
Alberto Burri,
Sac SP,
1953,
Città di Castello,
Palazzo Albizzini

Lucio Fontana,
Concept despre spațiu, Așteptări,
1964,
hidropictură pe pânză,
Colecție particulară
(Ref. n. 64T76)



O dată cu pictura denumită „informală" asistăm la o perioadă de glorie a petelor, crăpăturilor, cocoloașelor, șifonărilor, dârelor prelinse pe lucrări... Uneori artistul lasă totul pe seama materialelor sale, a culorii care țâșnește neîngrădită pe pânză, a sacului sau a metalului care ne transmit mesajul frust al unei sfâșieri întâmplătoare și neașteptate. Astfel, opera de artă pare adesea să renunțe la orice formă anume, iar tabloul sau sculptura să devină aproape un fapt natural, un dat al întâmplării, așa cum sunt desenele lăsate de apa mării pe nisip și de picăturile de ploaie pe pământ. Unii pictori informali au dat lucrărilor lor titluri care să evoce prezența unui material brut, preexistent oricărei intenții artistice: *macadam, asfalturi, pavaj, pietriș, mucegai, urme, soluri, țesături, aluviuni, deșeuri, rugină, schije, talaș*... Cu toate acestea, nu putem ignora faptul că, procedând astfel, artistul nu ne adresează doar o simplă invitație (uneori și prin cuvântul scris) de a ne duce să privim mai atent și pe cont propriu pavajul, rugina, catranul sau pânza de sac abandonată prin podul casei, ci folosește aceste materiale pentru a crea o operă de artă, iar pentru a obține acest lucru el selectează, pune în evidență și deci oferă o formă lipsei de formă, punându-și pecetea stilului său. Numai după ce am văzut o operă de artă informală putem să ne simțim încurajați să observăm cu o privire mai sensibilă petele cu adevărat întâmplătoare, așezarea naturală a pietrișului, șifonarea țesăturilor rupte sau roase de molii. Și iată cum o asemenea explorare atentă a materiei și o asemenea lucrare asupra ei ne poartă spre descoperirea Frumuseții sale tainice.

3. Obiectul ca atare

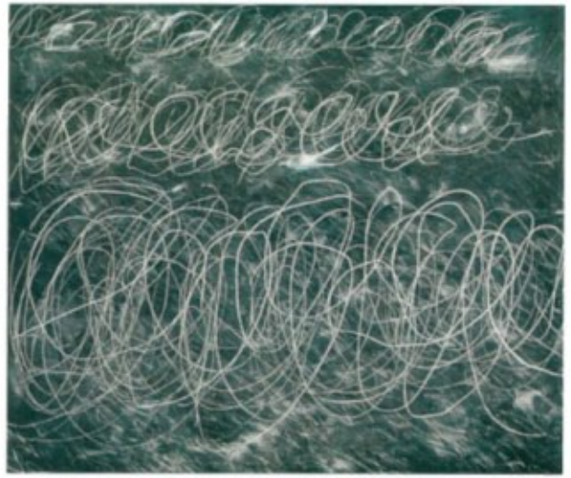
În acest spirit trebuie înțeleasă poetica *obiectului ca atare* (sau *ready made*), pe care încă de la începutul secolului XX o propuseseră artiști ca Duchamp. Obiectul există pe cont propriu, iar artistul se comportă ca unul care, plimbându-se pe plajă, descoperă cochilii sau pietre șlefuite de valul mării, pe care le aduce acasă și le pune pe o măsuță ca pe niște obiecte de artă ce își dezvăluie o neașteptată Frumusețe. În acest fel au fost „alese" ca sculpturi un stativ pentru scurgerea sticlelor, o roată de bicicletă, un cristal de bismut, un corp geometric de uz didactic, un pahar deformat de căldură, un manechin și chiar un pisoar.
La baza acestor operații selective există evident o intenție provocatoare, dar și convingerea că orice obiect (chiar și cel mai josnic) prezintă trăsături formale cărora foarte rar le acordăm atenție. Din clipa în care au fost identificate și izolate, „încadrate" și oferite examinării noastre, aceste obiecte se încarcă de o semnificație estetică, întocmai ca și cum ar fi fost prelucrate de mâna unui autor.

Marcel Duchamp,
Fountain,
1959,
Paris,
Musée National d'Art
Moderne,
Centre Georges
Pompidou

4. De la materia reprodusă, la cea industrială și la esența adâncă a materiei

Alteori artistul nu găsește, ci *reproduce* cu mâna lui bucata de drum pietruit, peretele cu graffiti etc.; este cazul pavajelor stradale ale lui Dubuffet sau al pânzelor acoperite de mâzgălituri copilărești ale lui Cy Twombly.
Aici operația artistică e mai evidentă, artistul reface cu o tehnică rafinată ceea ce trebuie să pară însă întâmplător: **materia în starea ei spontană**.
Uneori materia nu este naturală, ci e deja un deșeu industrial sau un obiect comercial ce și-a încheiat ciclul de folosință și a fost recuperat din coșul de gunoi.

Cy Twombly,
Fără titlu,
1970,
Houston,
The Menil Collection



Materia în starea ei spontană
André Pieyre de Mandiargues
Dubuffet, ou Le point extrême, 1956
Observăm că țărâna îl atrage cel mai tare pentru faptul că este materia cea mai comună și cea mai răspândită din lume; tocmai datorită banalității sale pe mulți îi descurajează și îi acordă cel mult o privire fugară. Pentru că aici nu e vorba în nici un caz de conceptul ideal de pământ sau de inspirația sa de ordin sentimental, care îi atrage pe înțelepți și pe netoți deopotrivă, și nici de raporturile sale cu umanitatea [...] Este vorba de acea materie obișnuită aflată în contact direct cu picioarele noastre și care uneori ni se lipește de tălpi, de acel zid orizontal, de acea suprafață care ne duce în spinare, care este atât de banală, încât scapă privirilor noastre, cu excepția cazurilor de efort prelungit. Nu există materie mai concretă, căci n-am fi încetat niciodată să pășim pe ea fără artificiile arhitecturii.

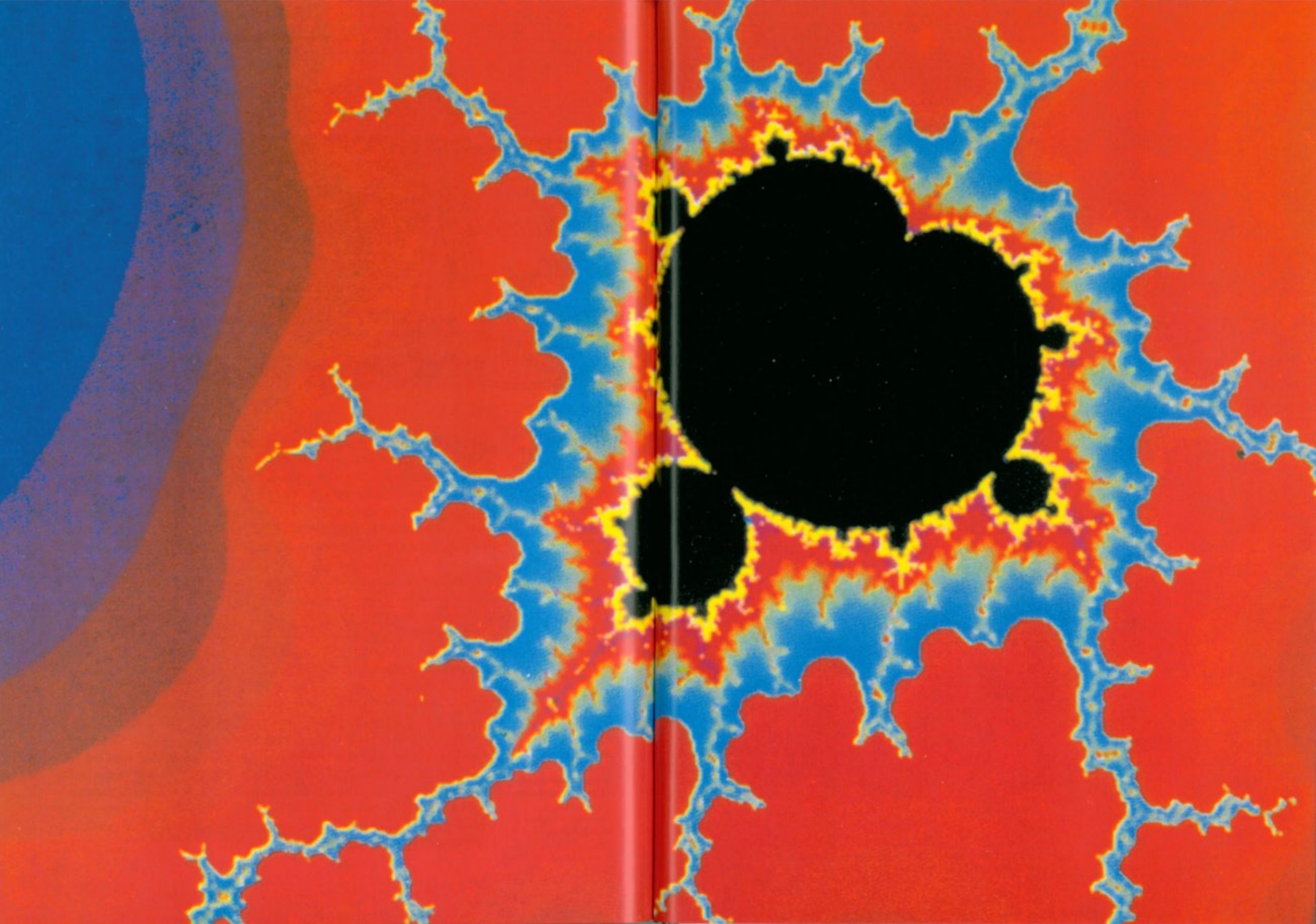
Andy Warhol,
Campbell's Soup Can 1,
Aachen,
Neue Galerie,
Colecția Ludwig

Roy Lichtenstein,
Crak!,
1963-1964,
The Estate of
Roy Lichtenstein

Pe pagina alăturată:
César,
Compression,
1962,
Paris,
Musée National
d'Art Moderne,
Centre Georges
Pompidou

Pe paginile următoare:
Particula lui Mandelbrot,
fractal realizat de
Heinz-Otto Peitgen și
Peter H. Richter,
1987

César comprimă, strivește și expune carcasa metalică a unui vechi radiator de mașină, Arman umple o casetă transparentă cu perechi de ochelari uzați aruncați la grămadă, Rauschenberg aplică pe pânză un spătar de scaun sau cadranul unui ceas, Lichtenstein copiază cu maximă fidelitate, la scară exagerat de mare, o imagine dintr-o revistă veche cu benzi desenate, Andy Warhol ne propune o cutie de Coca-Cola sau o conservă de supă... În toate aceste cazuri, artistul devine portdrapelul unei polemici zeflemitoare la adresa lumii industrializate care îl înconjoară, expunând rămășițele arheologice ale unei contemporaneități care se consumă ceas de ceas, încremenind în muzeul ironiei sale obiectele pe care noi le vedem în fiecare zi, fără să ne mai dăm seama că ele funcționează pentru noi ca niște adevărate fetișuri. Oricât de nemiloasă sau batjocoritoare ar fi critica lor, acești artiști ne învață și să iubim acele obiecte, amintindu-ne că și universul industrial are propriile „forme" ce pot să ne comunice o emoție estetică. Odată încheiat ciclul lor de lucruri destinate consumului, odată devenite inutile, aceste obiecte într-o oarecare măsură se „mântuiesc" de zădărnicia lor, de sărăcia lor, de mizeria lor, revelând o neașteptată Frumusețe. Tehnici electronice cât se poate de sofisticate ne îngăduie să căutăm forme nebănuite la nivelul esenței profunde a materiei, așa cum pe vremuri se putea admira la microscop Frumusețea cristalelor de gheață. Ia naștere astfel o nouă ipostază a obiectului „ca atare", care nu e nici obiect meșteșugit de mâna omului, nici obiect industrial, ci o fibră profundă a naturii, făcând parte dintr-o textură ce nu poate fi percepută cu ochiul liber. Este noua estetică a miniparticulelor denumite în franceză *fractals*.



Capitolul XVII

Frumusețea mijloacelor de comunicare în masă

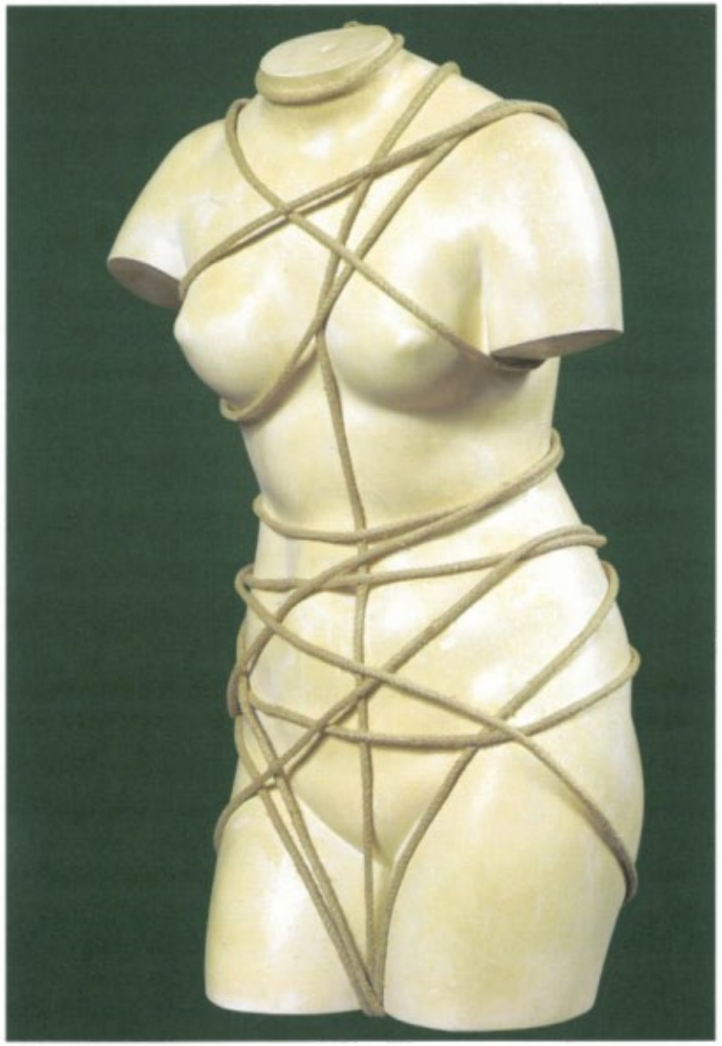
1. O Frumusețe a provocării sau o Frumusețe de consum?

Să ne imaginăm un istoric de artă al vremurilor viitoare sau un explorator venit din spațiu preocupat de o aceeași întrebare: care este ideea de Frumusețe ce domină secolul XX? În fond, în această trecere în revistă a istoriei Frumuseții, noi n-am făcut altceva decât să ne punem întrebări asemănătoare legate de perioada Greciei antice, a Renașterii, a primei jumătăți și a celei de-a doua jumătăți a secolului XIX. Este adevărat că pe cât posibil am încercat să identificăm contradicțiile ce guvernau o epocă determinată, în care, de exemplu, gustul neoclasic și estetica Sublimului puteau coexista; dar în fond, privind lucrurile „de la depărtare", se desprindea mereu senzația că fiecare secol se definește prin niște caracteristici unitare, sau măcar printr-o singură contradicție fundamentală.

Pe pagina alăturată:
Marilyn Monroe
din *Calendarul lui Marilyn*,
1952

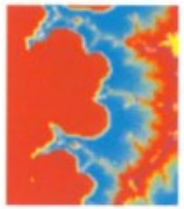
Adolf de Meyer,
Vaslav Nijinsky și nimfele
în *După-amiaza unui faun*,
1912

Se prea poate ca, privind la rândul lor lucrurile „de la depărtare", cei care vor interpreta fenomenul artistic să identifice o anume caracteristică pentru întregul secol XX; ba chiar să-i dea dreptate lui Marinetti, susținând că pentru secolul care abia s-a încheiat, o splendidă mașină de curse poate cu adevărat echivala cu *Victoria* din Samothrace. Asta dacă nu ar avea habar de existența unui Picasso sau a unui Mondrian. Noi însă nu putem privi lucrurile de atât de departe; ne limităm la a observa totuși că în prima jumătate a secolului XX, până cel târziu în anii 1960 (perioadă după care totul se complică), asistăm la o luptă dramatică între Frumusețea provocării și Frumusețea de consum.



Man Ray,
Venus în restaurare,
1936,
Milano,
Colecția Schwarz

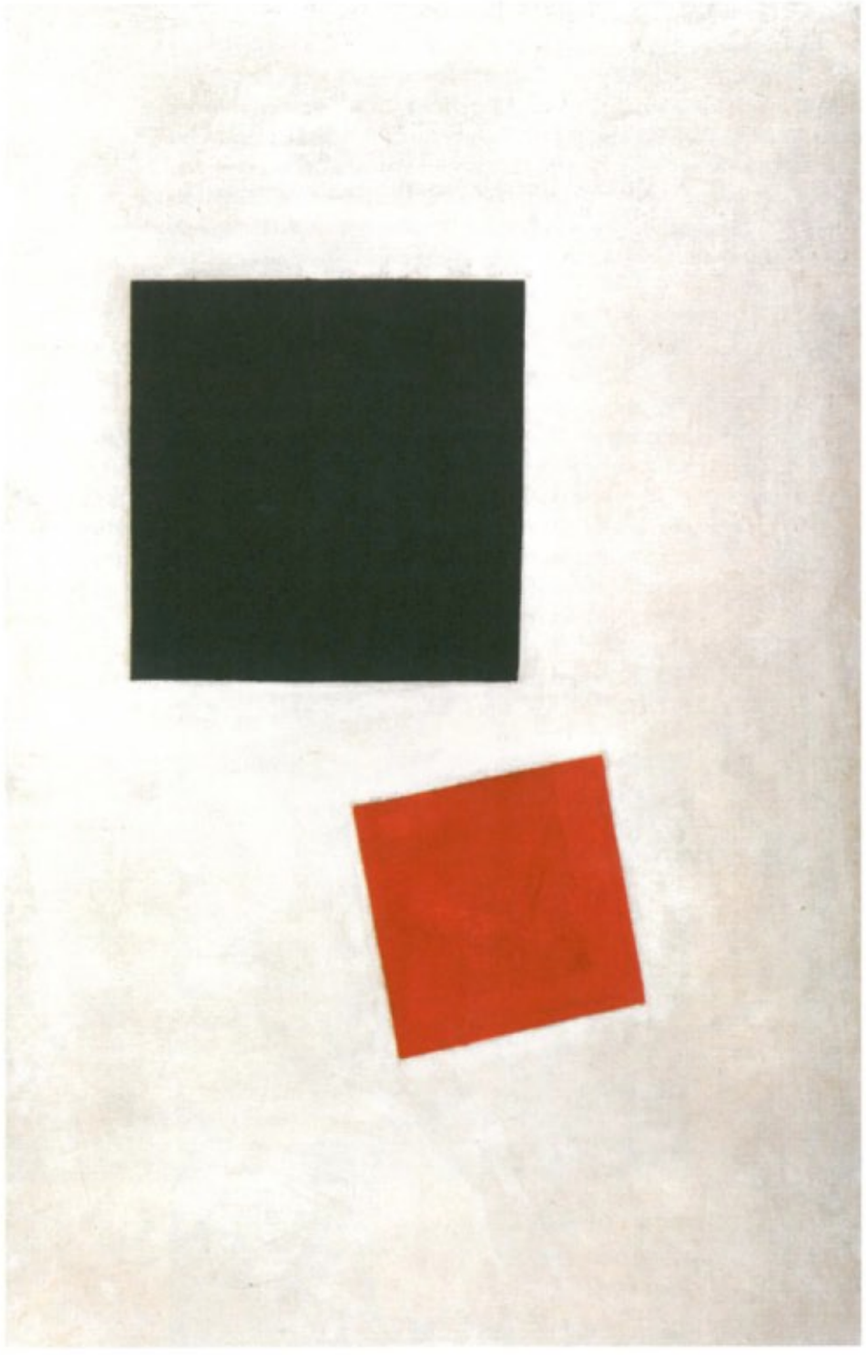
2. Avangarda sau Frumusețea provocării



Ceea ce propun diferitele mișcări de avangardă și experimentalismul aristic, de la futurism la cubism, de la expresionism la suprarealism, de la Picasso până la marii maeștri ai artei informale, este o Frumusețe a provocării. Arta avangardelor nu ridică problema Frumuseții. Se subînțelege că noile imagini sunt „frumoase" din punct de vedere artistic și că trebuie să producă aceeași plăcere pe care o simțeau și contemporanii lui Giotto sau Rafael în fața lucrărilor acestora. Fenomenul este datorat faptului că provocarea de tip avangardist dărâmă toate canoanele estetice respectate până în acel moment. Arta nu-și mai propune să ofere imagini ale Frumuseții naturale, nici nu mai prilejuiește plăcerea calmă a contemplării formelor armonioase. Dimpotrivă, ea vrea să conducă spre o interpretare a lumii dintr-o optică diferită, vrea să se întoarcă la modele arhaice sau exotice: universul visurilor sau al fanteziilor bolnavilor mintali, viziunile

Gino Severini,
La danseuse obsédante,
1911,
Torino,
Colecție particulară

Pablo Picasso,
Domnișoarele din Avignon,
1907,
New York,
Museum of Modern Art



Kazimir Malevič,
Pătrat negru și pătrat roșu,
1915,
New York,
Museum of Modern Art

trăite sub efectul drogurilor, redescoperirea materiei, amplasarea haotică a obiectelor de uz curent în contexte prea puțin probabile (noul obiect, mișcarea dadaistă etc.), pulsiunile inconștientului.

Un singur curent al artei contemporane a recuperat acea idee de armonie geometrică ce ne-ar putea duce cu gândul la epoca esteticii proporțiilor: arta abstractă. Ca o revoltă împotriva supunerii atât față de natură, cât și față de viața de zi cu zi, arta abstractă ne propune forme pure, de la geometriile lui Mondrian, la marile pânze monocrome ale lui Klein, Rothko sau Manzoni. Cu decenii în urmă, celui care intra într-o expoziție sau un muzeu i se putea întâmpla însă frecvent să-i audă pe vizitatori întrebându-se, în fața unui tablou abstract, „dar asta ce reprezintă?" sau „dar asta se poate numi artă?". Și deci chiar și această reîntoarcere „neopitagoreică" la estetica proporțiilor și a numărului are loc împotriva curentului sensibilității comune, împotriva ideii de Frumusețe pe care o deține omul de rând.

De altfel, există multe curente ale artei contemporane (*happenings,* evenimente în timpul cărora artistul își străpunge sau își mutilează propriul corp, sau în timpul cărora publicul este implicat în fenomene luminoase sau sonore) în care, sub semnul artei, par să se desfășoare mai degrabă ceremonii de tip ritualic, nu foarte diferite de vechile rituri ale misterelor antice, care nu au drept scop contemplarea a ceva frumos, ci o experiență aproape religioasă, dar de o religiozitate primitivă și carnală, de la care zeii sunt absenți. Tot oarecum cu caracter misteric sunt și experiențele muzicale pe care mulțimi uriașe le trăiesc în discotecă sau la concertele rock, unde, printre lumini stroboscopice și o sonorizare cu volumul la maximum, se practică un mod de „a fi împreună" (nu rareori asociat și consumului de substanțe excitante), care poate părea chiar „frumos" (în sensul tradițional al jocurilor din circurile romane) pentru cine privește totul de la distanță, dar care nu e perceput tot astfel de cei care se află în miezul acestor manifestări. Cei care trăiesc aceste lucruri în mod nemijlocit ar putea chiar vorbi despre „o frumoasă experiență", dar în aceiași termeni în care se vorbește despre o frumoasă ieșire în larg, despre o frumoasă cursă cu motocicleta sau despre o frumoasă partidă de sex.

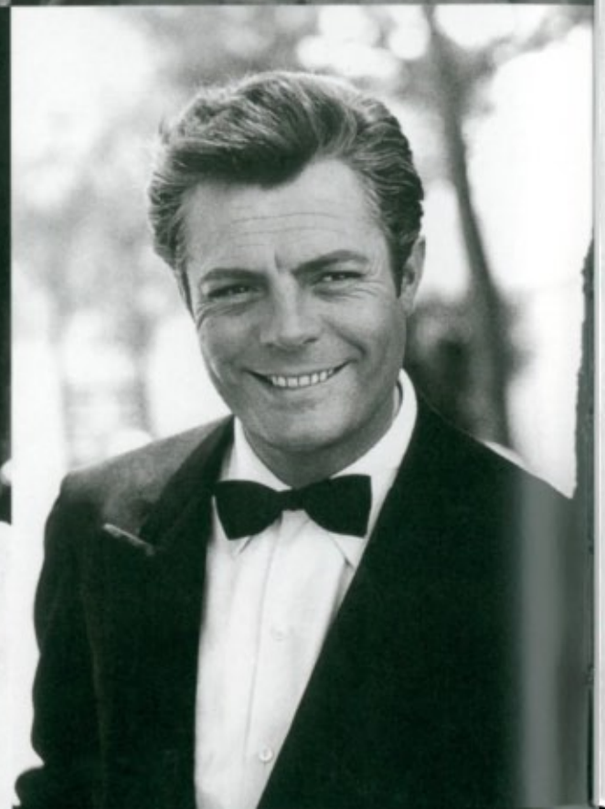
3. Frumusețea de consum

Cercetătorul din viitor va face însă o altă inevitabilă descoperire curioasă. Cei care vizitează expozițiile de artă avangardistă, cei care cumpără o sculptură „de neînțeles" sau participă la un *happening* se îmbracă și se piaptănă conform canoanelor modei, poartă jeanși și îmbrăcăminte de firmă, se machiază conform modelului de Frumusețe promovat de revistele scumpe, de cinema, de televiziune, cu alte cuvinte de mass media. Ei urmează așadar idealurile Frumuseții propuse de lumea consumului comercial, cu alte cuvinte exact aceea împotriva căreia s-a luptat arta avangardei mai bine de 50 de ani.
Cum să interpretăm această contradicție? N-o să încercăm să-i găsim o explicație; ea este chiar contradicția tipică secolului XX.
Ajuns aici, cercetătorul vremurilor viitoare se va întreba care a fost modelul de Frumusețe propus de mass media și va descoperi că acest secol este

Twiggy

Pe pagina alăturată:
Greta Garbo

Pe paginile următoare:
Rita Hayworth
Grace Kelly
Brigitte Bardot
Audrey Hepburn
Marlene Dietrich
Anita Ekberg



Pe pagina alăturată:
Cary Grant
Marlon Brando
James Dean
Marcello Mastroianni

John Wayne
în *El Dorado*
de Howard Hawks,
1967

Fred Astaire
și Ginger Rogers
în *Pe val*
de Mark Sandrich,
1936

traversat de o dublă falie. Prima dintre ele separă un model de un altul, toate în aceeași măsură valabile de-a lungul aceluiași deceniu. Pentru a da doar câteva exemple, cinematograful propune în aceiași ani atât modelul femeii fatale, întruchipat de Greta Garbo și de Rita Hayworth, cât și modelul „fetei care locuiește alături", reprezentat de Claudette Cobert sau de Doris Day. Îl consacră drept erou pe zdravănul și virilul John Wayne ca simbol al Vestului Sălbatic, dar și pe blândul și ușor femininul Dustin Hoffman. Sunt contemporani Gary Cooper și Fred Astaire, iar subțirelul Fred dansează alături de bine clăditul Gene Kelly. La rândul ei, moda propune ținute feminine de o fastuoasă elaborare, cum sunt cele pe care le vedem în *Roberta,* dar și modele cu o linie androgină cum sunt cele de la Coco Chanel. Mijloacele de informare în masă sunt pe de-a-ntregul democratice, oferind ca modele de Frumusețe și pe cei care sunt înzestrați de la natură cu grație aristocratică, și pe cei de origini proletare și forme planturoase; zvelta Delia Scala reprezintă un model alternativ al provocatoarei Anita Ekberg; există Frumusețea masculină și rafinată a lui Richard Gere, alături de farmecul delicat al lui Al Pacino și de aerul simpatic și proletar al lui Robert De Niro. În sfârșit, pentru cine nu-și permite să se bucure de Frumusețea unei Maserati, există în schimb Frumusețea convenabilă a unei Mini Morris.
Cea de a doua falie despică în două întreg secolul XX. Idealurile de Frumusețe vehiculate de mass media primilor șaizeci de ani ai secolului XX se raportează la cele ale „artelor majore". Doamnele ecranului, ca Francesca Bertini sau Rina De Liguoro, sunt rude apropiate cu femeile languroase ale lui D'Annunzio, figurile feminine ce apar în reclamele anilor 1920 sau 1930 amintesc de Frumusețea filiformă a stilului *floréal*, Liberty

Alex Raymond,
Flash Gordon,
1974

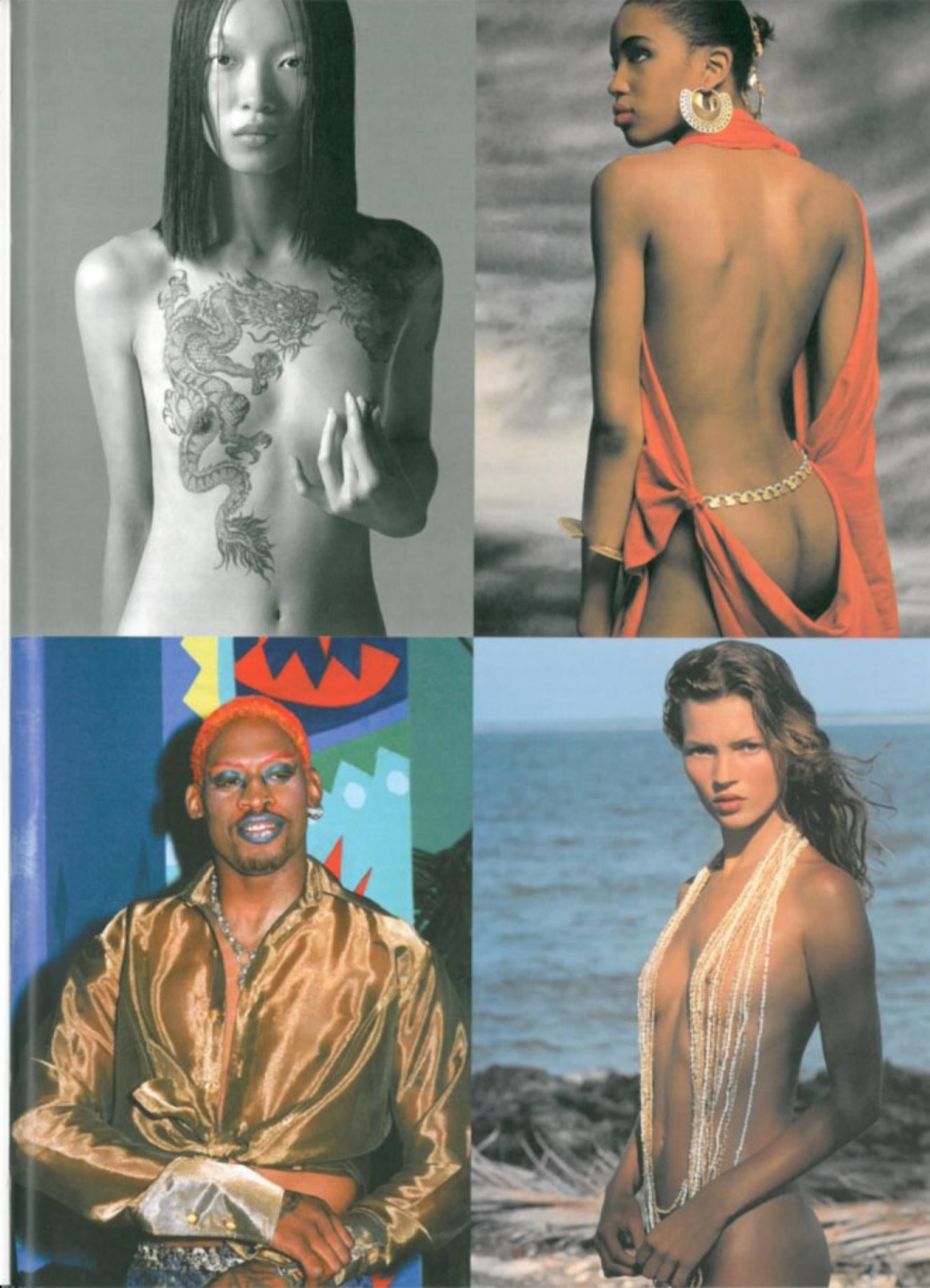
Pe pagina alăturată:
The Beatles
într-o ilustrație
a lui Heinz Edelmann
©Subafilms Ltd.

sau Art Déco, iar în reclamele la diferite produse se simte o influență futuristă, cubistă și apoi suprarealistă. Benzile desenate ale lui Little Nemo se inspiră din stilul Art Nouveau, iar urbanistica altor lumi prezentă în *Flash Gordon* amintește de utopiile arhitecților moderniști ca Sant'Elia, anticipând chiar formele rachetelor ce vor fi proiectate în viitor. Benzile desenate ale lui Dick Tracy exprimă o oarecare saturație în fața picturii de avangardă. În fond, e de ajuns să urmărim evoluția lui Mickey Mouse și a lui Minnie din perioada anilor 1930 până înspre anii 1950 pentru a vedea cum se adaptează desenul la traseul sensibilității estetice dominante. Dar în condițiile în care, pe de o parte, Pop Art, la nivel de artă experimentală și provocatoare, pune stăpânire pe imaginile ce țin de comerț, industrie și mass media, iar pe de altă parte formații ca Beatles recurg cu multă înțelepciune și la forme muzicale legate strâns de tradiție, spațiul dintre arta provocării și arta de consum devine tot mai îngust. Ba mai mult, chiar dacă se pare că ar mai exista încă diferențe calitative între arta „cultă" și cea „populară", arta cultă, în acel climat definit drept postmodern, oferă deopotrivă noi experimente atât în zona ce transcende figurativul, cât și în domeniul figurativului, al legăturii cu tradiția. La rândul ei, mass media nu mai prezintă nici un model unificat, nici un ideal unic de Frumusețe. Într-o reclamă făcută să dureze doar o săptămână pot fi recuperate toate experiențele avangardei, la fel de bine cum pot fi oferite modelele anilor 1920, 1930, 1940, 1950 sau chiar formele

Hannah Daryl
și Rutger Hauer
în *Blade Runner*

desuete, de pildă ale automobilelor de la mijlocul veacului XIX.
Mass media oferă și iconografia secolului precedent, și realismul fantastic, și prestanța trupeșă de zeiță a lui Mae West, și silueta anorexică a prezentatoarelor de modă, și Frumusețea neagră a lui Naomi Campbell și pe cea anglo-saxonă a lui Kate Moss, și grația dansatorilor de tip tap din *A Chorus Line*, și scenografia cutremurătoare a viitorului prezentă în *Blade Runner*, și imaginea femeii fatale care apare în emisiunile TV și în reclame, și Frumusețea fără farduri a unei Julia Roberts sau a unei Cameron Diaz, și pe Rambo și Platinette, și pe George Clooney cel tuns scurt, și pe neo-cyborgii cei cu fețe ca de metal, cu o pădure de creste în loc de păr sau rași în cap.
Cercetătorul din viitor nu va putea desluși care este idealul estetic propagat de mass media în secolul XX și chiar mai târziu.
Va trebui să se predea în fața orgiei toleranței, a sincretismului total, a politeismului absolut și de nestăvilit al Frumuseții.

Pe pagina alăturată:
Ling (fotografie de Richard Avedon pentru *Calendarul Pirelli* 1997)
Naomi Campbell (fotografie de Terence Donovan pentru *Calendarul Pirelli* 1987)
Dennis Rodman, Kate Moss (fotografii de Herb Ritts pentru *Calendarul Pirelli* 1994)



NOTA TRADUCĂTORULUI

Nu am nici cea mai mică ezitare să mărturisesc că aceasta este de departe cea mai frumoasă carte pe care am avut-o în mână vreodată.

De altele de care mi-ar fi drag să mă apropii, cu splendide caligrafii și cu *enluminures* frumos meșteșugite, mă desparte de regulă o vitrină prevăzută cu sofisticate sisteme de pază. Acele obiecte aparțin însă altor veacuri, pe când Frumosul era însuși firescul tuturor lucrurilor, pe când Frumusețea era cel dintâi lucru de care omul simțea nevoia să se înconjoare, de la manuscris, la imagine sacră, piață publică, pupitru de scris, fântână, boltă de biserică, brocart, armă, coloană, cahlă, paviment, vas decorativ, cuvânt.

Este o carte a cărei reușită pledoarie pentru Frumos și Frumusețe se desfășoară pe trei căi concomitente: printr-o minunată selecție a reproducerilor operelor de artă, prin comentariul estetic convingător semnat de importanți semioticeni și specialiști în istoria artei și a mentalităților (Umberto Eco și Girolamo de Michele) și printr-o insolită și amplă antologie de texte care ilustrează textul de bază, de la filosofii Greciei antice până la discursurile inaugurale ale saloanelor automobilistice din secolul XX.

Datorez bucuria de a fi tradus această carte, exact atunci când simțeam mai acut nevoia de a mă gândi la Frumusețe și de a exorciza urâciunea agresivă din jur, editorului Ilieș Câmpeanu și providențialei sale propuneri. Aveam să înțeleg că dificultatea unei asemenea traduceri nu consta însă în primul rând în dimensiunile acesteia, ci în efortul de a asimila limbii române bogatul mesaj (întotdeauna greu de echivalat prin excesiva sa italofilie) de tip istoric, artistic, filosofic și mai ales poetic.

Prin cele peste două sute de citate literare de toate epocile și facturile selecționate aici de Umberto Eco (de la textele filosofice ale Antichității, la cele ale teologilor medievali, ale umaniștilor, ale poeților baroci, ale iluminiștilor, ale autorilor neoclasici și romantici, ale simboliștilor și criticilor contemporani), această carte mi-a oferit șansa ca în mai bine de trei sferturi din textele antologate să propun pentru prima oară la noi o versiune în limba română, pornind de la simplul citat italian, neînsoțit de adnotări filologice sau de vreun aparat critic și scris de cele mai multe ori într-o limbă arhaică și aulică.

E vorba atât de texte italiene filosofice sau în proză (Liutprando da Cremona, Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Leonardo da Vinci, Emanuele Tesauro, Agnolo Firenzuola, Francesco Colonna, Filippo Tommaso Marinetti etc.), cât și de scrierile unor autori aparținând altor literaturi europene, citați de Eco în versiunea italiană a textului lor (Hildegard din Bingen, Madame de Scudéry, Napoleon Bonaparte, Caspar David Friedrich, Clemens Brentano, Charles Baudelaire, Raymond Roussel, Jorris-Karl Huysmans etc.).

Date fiind restricțiile de metru și rimă pe care le impun în plus fragmentele în versuri (cantonele, octavele, dar mai ales nu puținele sonete ce însoțesc textul de bază al cărții), o interesantă provocare în actul de traducere au reprezentat pentru mine poeziile secolului XIII și XIV, semnate de Giacomo da Lentino (inventatorul sonetului), Jean de Meung și Guillaume de Lorris, Jaufré Rudel, Lapo Gianni, Guido Cavalcanti și Giovanni Boccaccio, precum și cele ale manieriștilor (Giambattista Marino, Federigo Della Valle, Giambattista Pucci, Giovan Leone Sempronio) și ale reprezentanților secolului XIX (Ugo Foscolo, Edmond Rostand, Dante Gabriel Rossetti).

Un număr urmat de asterisc, trimițând la referințele bibliografice de la sfârșitul cărții, marchează în schimb toate cazurile în care am optat pentru citarea unei traduceri românești preexistente.

Sunt multe persoanele cărora vreau să le mulțumesc pentru dragul cu care m-au sprijinit în lunile lungi de redactare a prezentei traduceri. Mai întâi, mulțumirile mele se îndreaptă către toți acei profesori, colegi și prieteni ai mei care și-au rupt din timpul lor pentru a-mi oferi sfaturi și informații de specialitate: Dan Slușanschi, Ioan Pânzaru, Dana Ligia Ilin, Anca Crivăț, Florica Bechet. Le sunt apoi recunoscătoare și entuziaștilor și săritorilor Elena Florea, Bogdan Chioreanu, Mihai Pascu, aflați la începutul meseriei de italienist, precum și devotatului nostru colaborator Mihai Ionescu.

Cu tot dragul de care sunt în stare, dedic această frumoasă carte despre Frumos celor mai frumoși oameni ai vieții mele: părinții mei și fiica mea, Anastasia.

OANA SĂLIȘTEANU

NOTE REFERITOARE LA TRADUCERILE ROMÂNEȘTI UTILIZATE

În rândurile de mai jos oferim referințele bibliografice ale traducerilor dintr-o limbă străină existente deja în română la care s-a recurs în cazul numeroaselor fragmente de text, extrem de diferite ca factură, autori și epocă, selectate de Umberto Eco ca ilustrare a textului de bază al cărții.
Operele autorilor italieni și străini pentru a căror precedentă traducere românească s-a optat în prezenta ediție sunt citate în ordinea dispunerii lor în text și corespund cifrei notei de referință indicate între paranteze drepte urmate de un asterisc. Ori de câte ori varianta românească a fragmentului nu este însoțită de o atare trimitere, textul a fost elaborat de autoarea prezentei traduceri după varianta italiană selectată de Eco (originală sau traducere din altă limbă), cu respectarea cât mai fidelă a metrului și rimei textelor în versuri. (n.tr.)

[1]* Citățm traducerea din greaca veche semnată de Dan Slușanchi din Homer, *Iliada*, Traducere în hexametri, cu o Postfață, o Bibliografie esențială și Indici de Dan Slușanschi, București, Editura Paideia, 1998, pag. 58.

[2]* Citățm traducerea românească a *Cântării Cântărilor* din *Biblia sau Sfânta Scriptură* tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Iustinian, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, București, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Române, 1968, pag. 674-675.

[3]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din Giovanni Boccaccio, *Decameronul*, Ediția a II-a, Editura Pentru Literatura Universală, București, 1963, p. 253-254.

[4]* Citățm traducerea din provensală semnată de Sorina Bercescu și Victor Bercescu din *Poezia trubadurilor*, Editura Albatros, București, 1979, pag. 77-78.

[5]* Citățm traducerea din provensală semnată de Teodor Boșca din *Poezia trubadurilor provensali, italieni, portughezi, a truverilor și a minnesângerilor în versiune originală și în traducerea lui Teodor Boșca*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1980, paginile 33-34.

[6]* Citățm traducerea din germană semnată de Petre Solomon din Heinrich Heine, *Versuri*, Note, comentarii și glosar de Alfred Margul Sperber, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 276-277.

[7]* Citățm traducerea din italiană semnată de Tudor George din Giosuè Carducci, *Scrieri alese*, Poezii traduse de Tudor George și Barbu Solacolu, proză tradusă de Nina Façon. Studiu introductiv și note de Nina Façon, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 175-178.

[8]* Citățm traducerea din italiană semnată de Oana Busuioceanu din Dante Alighieri, *Opere minore*, Ediție îngrijită de Virgil Cândea, Editura Univers, București, 1971, p. 5-6.

[9]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din *Antologia poeziei italiene. Secolele XIII-XIX*, Editura Albatros, București, 1980, p. 81.

[10]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din Dante Alighieri, *Divina Comedie. Paradisul*, Editura Casa Școalelor, București, 1994, p. 134.

[11]* Textul original, citat ca atare de Umberto Eco, fără adnotări sau traduceri în limba italiană contemporană, este o dificilă mixtură de latină și italiană de sec. XV. Am optat nu pentru o artificială latinizare a textului românesc, ci pentru o cât mai mare fluență și limpezime a acestei versiuni.

[12]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din Baldesar Castiglione, *Curteanul*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967, pag. 334.

[13]* Citățm traducerea din spaniolă semnată de Ion Frunzetti și Edgar Papu din Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Traducerea versurilor și note de Ion Frunzetti, Prefață de G. Călinescu, Tabel cronologic de Edgar Papu, Biblioteca Pentru Toți, Editura Minerva, București, 1987, p. 134.

[14]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din Baldesar Castiglione, *Curteanul*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967, pag. 79-80.

[15]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din Baldesar Castiglione, *Curteanul*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967, pag. 59.

[16]* Citățm traducerea din engleză semnată de Virgil Teodorescu, *Romeo și Julieta*, din William Shakespeare, *Teatru*, Prefață și note de Dan Grigorescu, Editura Albatros, București, 1967, vol. I, pag. 84.

[17]* Citățm parțial traducerea din germană semnată de Janina Ianoși din Immanuel Kant, *Observații privind sentimentul Frumosului și Sublimului* (fragmente), din Immanuel Kant, *Despre frumos și bine*, Selecție, prefață și note de Ion Ianoși, Biblioteca Pentru Toți, Editura Minerva, București, 1981, vol. I, pag. 110-111.

[18]* Citățm traducerea din engleză semnată de Theodor Redlow din William Hogarth, *Analiza frumosului. Scrisă cu intenția de a fixa fluctuantele idei ale gustului*, Biblioteca de Artă, Editura Meridiane, București, 1981, p. 212.

[19]* Citățm traducerea din germană semnată de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu din Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, pag. 103-104.

[20]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din *Cânturi* de Giacomo Leopardi în *Antologia poeziei italiene, secolele XIII-XIX*, Editura Albatros, București, 1980, pag. 334-335.

[21]* Citățm traducerea din engleză semnată de Adriana Călinescu din Mary W. Shelley, *Frankenstein sau Prometeul modern*, Editura Albatros, București, 1973, p. 57-58.

[22]* Citățm traducerea din greaca veche semnată de D.M. Pippidi din Aristotel, *Poetica*, în *Arte Poetice. Antichitate*, culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970, p. 167.

[23]* Citățm traducerea din greaca veche a lui D.M. Pippidi din Aristotel, *Poetica*, în *Arte Poetice. Antichitate*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970, p. 157.

[24]* Citățm traducerea din italiană semnată de Cornel Mihai Ionescu din Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis publicate după manuscris*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1966, pag. 109-111.

[25]* Citățm traducerea din engleză semnată de Petre Solomon din Percy Bysshe Shelley, *Poeme*, Editura Tineretului, București, 1957, p. 20.

[26]* Citățm traducerea din italiană semnată de Aurel Covaci din Torquato Tasso, *Ierusalimul eliberat*, Prefață de Ovidiu Drimba, Editura Pentru Literatură, București, 1969, vol. II, pag. 62.

[27]* Citățm traducerea din engleză semnată de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș din Edmund Burke, *Despre Sublim și Frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, Biblioteca de Artă, Editura Meridiane, București, 1981, p. 73.

[28]* Citățm traducerea din engleză semnată de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș din Edmund Burke, *Despre Sublim și Frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, Biblioteca de Artă, Editura Meridiane, București, 1981, p. 158.

[29]* Citățm traducerea din engleză semnată de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș din Edmund Burke, *Despre Sublim și Frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, Biblioteca de Artă, Editura Meridiane, București, 1981, p. 159.

[30]* Citățm traducerea din engleză semnată de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș din Edmund Burke, *Despre Sublim și Frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, Biblioteca de Artă, Editura Meridiane, București, 1981, p. 160.

[31]* Citățm traducerea din italiană semnată de Eta Boeriu din *Sonete* de Ugo Foscolo în *Antologia poeziei italiene, secolele XIII-XIX*, Editura Albatros, București, 1980, pag. 308.

[32]* Citățm traducerea din germană semnată de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu din Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, pag. 155.

[33]* Citățm traducerea din engleză semnată de Virgil Teodorescu, *Romeo și Julieta*, din William Shakespeare, *Teatru*, Prefață și note de Dan Grigorescu, Editura Albatros, București, 1967, vol. I, pag. 42-43.

[34]* Citățm traducerea din italiană semnată de Cornel Mihai Ionescu din Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis publicate după manuscris*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, pag. 107-108.

[35]* Citățm traducerea din italiană semnată de Alexandru Balaci din Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1966, pag. 54-55.

[36]* Citățm traducerea din germană semnată de Gheorghe I. Ciorogaru din Johann Wolfgang Goethe, *Călătorie în Italia*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1969, pag. 212-213.

[37]* Citățm traducerea din germană semnată de Janina Ianoși din Immanuel Kant, *Observații privind sentimentul Frumosului și Sublimului* (fragmente) din Immanuel Kant, *Despre frumos și bine*, Selecție, prefață și note de Ion Ianoși, Biblioteca Pentru Toți, Editura Minerva, București, 1981, vol. I, pag. 109-110.

[38]* Citățm traducerea din germană semnată de Alexandru Philippide din *Flori de poezie străină răsădite în românește de Alexandru Philippide*, Editura Eminescu, București, 1973, pag. 72.

[39]* Citățm traducerea din germană semnată de Ștefan Augustin Doinaș din John Keats, *Odă la o urnă grecească* din *Antologie din poezia universală*. Antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1997, pag. 151.

[40]* Citățm traducerea din italiană semnată de Cornel Mihai Ionescu din Ugo Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis publicate după manuscris*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1966, pag. 233-234.

[41]* Citățm traducerea din italiană semnată de Aurel Covaci din Torquato Tasso, *Ierusalimul eliberat*, Prefață de Ovidiu Drimba, Editura Pentru Literatură, București, 1969, vol. I, pag. 103.

[42]* Citățm traducerea din engleză semnată de Aurel Covaci din John Milton, *Paradisul pierdut*, Prefață și tabel cronologic de Petre Solomon, Biblioteca Pentru Toți, Editura Minerva, București, 1972, pag. 21-22.

[43]* Citățm traducerea din franceză semnată de C.D. Zeletin din *Lirica franceză modernă*. Florilegiu alcătuit, tradus, adnotat și cu o postfață de C.D. Zeletin, Editura Albatros, București, 1981, pag. 158.

[44]* Citățm traducerea din franceză semnată de Tudor Arghezi din Charles Baudelaire, *Florile răului*, Ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, Introducere de Vladimir Streinu, Tabel cronologic de Mircea Braga, Editura Minerva, Biblioteca Pentru Toți, 1978, p. 10.

[45]* Citățm traducerea din engleză semnată de D. Mazilu din Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray. Crima lordului Arthur Savile*, Editura Pentru Literatură, Biblioteca Pentru Toți, București, 1967, pag. 5.

[46]* Citățm traducerea din engleză semnată de D. Mazilu din Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray. Crima lordului Arthur Savile*, Editura Pentru Literatură, Biblioteca Pentru Toți, București, 1967, pag. 199-200.

[47]* Citățm traducerea din franceză semnată de Alexandru Philippide din Charles Baudelaire, *Florile răului*, Ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, Introducere de Vladimir Streinu, Tabel cronologic de Mircea Braga, Editura Minerva, Biblioteca Pentru Toți, 1978, p. 14.

[48]* Citățm traducerea din franceză semnată de C.D. Zeletin din *Lirica franceză modernă*. Florilegiu alcătuit, tradus, adnotat și cu o postfață de C.D. Zeletin, Editura Albatros, București, 1981, pag. 156-157.

[49]* Citățm traducerea din franceză semnată de Petre Solomon din Arthur Rimbaud, *Integrala poetică*, Editura Eminescu, 1991, p. 147.

[50]* Citățm traducerea din franceză semnată de Petre Solomon din Arthur Rimbaud, *Integrala poetică*, Editura Eminescu, 1991, p. 164.

[51]* Citățm traducerea din italiană semnată de Tudor George din Giosuè Carducci, *Scrieri alese*, Poezii traduse de Tudor George și Barbu Solacolu, proză tradusă de Nina Façon. Studiu introductiv și note de Nina Façon, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 47-48.

[52]* Citățm traducerea din germană semnată de Mihai Isbășescu din Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1969, pag. 157-160; 165-166.

[53]* Citățm traducerea din italiană semnată de C.D. Zeletin din *Sonetul italian în Evul Mediu și Renaștere*, Biblioteca Pentru Toți, Editura Minerva, București,1970, vol. II, pag. 22.

Indice al autorilor citatelor

Addison, Joseph *255*
Al-Kindi *104*
Alberti, Leon Battista *180*
Alembert, Jean-Baptiste de *255*
Alexander din Hales *149*
Alighieri, Dante *109, 114, 129, 174*
Aristotel *281*
Arnim, Ludwig Achim von *297*
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée *331*
Barthes, Roland *398*
Baudelaire, Charles *301, 331, 334, 336, 345, 347, 348*
Bembo, Pietro 216
Bernardo di Chiaravalle *149*
Bernart de, Ventadorn *163*
Blake, William *382*
Boccaccio, Giovanni *108, 160*
Boethius, Anicius Manlius Torquatus Severinus *62, 77*
Bonaparte, Napoleon *306*
Bonaventura da Bagnoregio *62, 82, 129, 133*
Brentano, Clemens Maria *297*
Buonarroti, Michelangelo *401*
Burke, Edmund *257, 292, 293*
Burnet, Thomas *284*
Cammarano, Salvatore *325*
Carducci, Giosuè *170, 393*
Castiglione, Baldassarre *212, 217*
Cavalcanti, Guido *166*
Cervantes y Saavedra, Miguel de *212*
Chrétien de Troyes *106*
Coleridge, Samuel Taylor *295*
Colonna, Francesco *187*
D'Annunzio, Gabriele *302, 340*
Da Ponte, Lorenzo *257*
Defoe, Daniel *261*
Delacroix, Eugène *324*
Della Valle, Federigo *232*
Dickens, Charles *329*
Diderot, Denis *255*
Dionisie Areopagitul (pseudo) *103, 104*
Euripide *39*
Ficino, Marsilio *184, 389*
Firenzuola, Agnolo *217*
Folgore, Luciano *396*
Foscolo, Ugo *284, 293, 301, 304, 314, 318*
Friedrich, Caspar David *293*
Galenus, Claudius *75*
Gautier, Théophile *343*
Giacomo da Lentini *108*
Gianni, Lapo *170*
Goethe, Johann Wolfgang *308, 319*
Gracián, Baltasar *229*
Guillaume d'Auvergne *133*
Guillaume din Conches *82*
Guillaume de Lorris *106, 126*
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *135, 315, 318*
Heine, Heinrich *169*
Hobsbawm, Eric John Ernest *362*
Hogarth, William *257*
Homer *38*
Hugo, Victor Marie *302*
Hugues de Saint-Victor *125, 143*
Hume, David *245, 275*
Hutcheson, Francis *267*
Huysmans, Joris-Karl *340, 343, 345*
Hildegard din Bingen *114*
Isidor din Sevilla *82, 111*
Jaufré, Rudel *160, 168*
Jean, de Meung *106, 126*
Joyce, James *354*
Kafka, Franz *397*
Kant, Immanuel *133, 240, 264, 295, 312*
Keats, John *315*
La Fayette, Marie-Madeleine, madame de *222*
Laclos, Pierre-Ambroise François Choderlos de *272, 304*
Leonardo da Vinci *178*
Leopardi, Giacomo *267*
Liutprando da Cremona *387*
Longin (pseudo) *278, 279*
Lorrain, Jean *343*
Mallarmé, Stéphane *348*
Manzoni, Alessandro *306*
Marinetti, Filippo Tommaso *396*
Marino, Gian Battista *232, 324*
Milton, John *324*
Montale, Eugenio *383*
Nietzsche, Wilhelm Friedrich *55, 56, 58*
Novalis *312*
Pareyson, Luigi *402*
Pater, Walter Horatio *353*
Péladan, Joseph *345*
Petrarca, Francesco *109*
Philolaos 62, *72*
Pieyre de Mandiargues, André *407*
Pitagora *62*
Platon *38, 41, 49, 51, 67, 75, 132*
Pliniu cel Bătrân *75*
Plotin *103, 184*
Plutarh *82*
Polo, Marco *108, 142*
Poe, Edgar Allan *284*
Pucci, Giambattista *232*
Richardson, A.E. *365*
Rimbaud, Arthur *336, 350*
Robert Greathead *126*
Rosenkranz, Karl *135*
Rossetti, Dante Gabriel *175*
Rostand, Edmond *170*
Rousseau, Jean-Jacques *237*
Roussel, Raymond *397*
Sade, Donatien-Alphonse François de *240*
Sappho *47*
Schiller, Johann Christoph Friedrich *289, 297*
Schlegel, Friedrich von *304, 317*
Scoto Eriugena, Giovanni *85, 104*
Scudery, Madeleine, madame de *261*
Sempronio, Giovan Leone *389, 397*
Shakespeare, William *301*
Shelley, Wollstonecraft Mary *272*
Shelley, Percy Bysshe *288, 312, 324*
Solomon, 156
Sternberger, Dolf *369*
Swinburne, Algernon Charles *343*
Tasso, Torquato *288, 324*
Teognide *39*
Theon din Smyrna *62*
Tesauro, Emanuele *229*
Tommaso d'Aquino *88, 89, 100*
Valéry, Paul *345*
Verlaine, Paul *331, 348*
Vitruviu *75*
Vivien, Renée *331*
Wilde, Oscar *335, 336, 340, 345, 347*
Winckelmann, Johann Joachim *38, 47, 251*
Xenofon *48*
Zola, Emile *345*

Indice al artiştilor

Abbott, Berenice
Caricatura lui Joyce 354

Aldrovandi, Ulisse
Animal africanum deforme 152

Arcimboldi, Giuseppe
Vara 221

Baldung Grien, Hans
Cele trei vârste ale femeii şi moartea 194

Bartolomeo Veneto
Flora 177

Beardsley, Aubrey
Ioan şi Salomeea 344

Beato Angelico
Încununarea Fecioarei 127

Beato din Burgos de Osma
Mappa mundi 138

Beatus din Liebana
Căpeteniile celor douăspreze triburi ale lui Israel 78
Urcarea la suprafaţă a lăcustelor prin gura deschisă a abisului 98
Îngerul celei de-a cincea trâmbiţi 101
Lupta balaurului cu femeia, cu fiul ei, cu Mihail şi îngerii lui 132
Îngerul care îl leagă în lanţuri pe diavol În adâncuri 148

Bellini, Giovanni
Copilă în baie 188

Bernini, Gian Lorenzo
Extazul Sfintei Tereza 235
Apollon şi Dafne 279

Blanche, Jacques-Emile
Portretul lui Marcel Proust 355

Boldini, Giovanni
Contele Robert de Montesquiou-Fesénzac 335

Borromini, Francesco
Interiorul cupolei bisericii Sant'Ivo alla Sapienza *228*

Bosch, Hieronymus
Tripticul desfătărilor:
Paradisul 150
Infernul 130, 151

Botticelli, Sandro
Naşterea lui Venus 91
Madonna şi imnul de slavă „Magnificat" 176
Alegoria Primăverii 185

Boucher, François
Micul dejun 253

Boullée, Etienne-Louis
Cenotaful lui Newton 266

Bradford, William
Gheţarul Sermitsialik 295

Bronzino, Agnolo
Alegoria Venerei 5
Lorenzo de' Medici 200
Portretul Lucreţiei Panciatichi 215

Bruegel cel Tânăr, Peter
Prăbuşirea în infern a îngerilor răzvrătiţi 149
Ospăţul de nuntă 204

Buonarroti, Michelangelo
Studiu pentru sala cărţilor rare a Bibliotecii Laurenziana 65
Sclav deşteptându-se 400

Burne-Jones, Edward
Prinţesa încătuşată 352

Burri, Alberto
Sac 5P 404

Canova, Antonio
Cele trei Graţii 246

Caus, Salomon de
Les raisons des forces mouvantes 388

Caravaggio
Convertirea Sf. Pavel 205
Sf. Maria Magdalena 212
Capul Meduzei 214

Cellarius, Andrea
Harmonia Macrocosmica 96, 97, 225

César
Compression 408

Cézanne, Paul
Mere şi biscuiţi 359

Chardin, Jean-Baptiste
Copilul şi sfârleaza 240
Balonul de săpun 276

Chassérieau, Théodore
Cele două surori 316

Clouet, Jean
Portretul lui François I 202

Corot, Jean-Baptiste-Camille
Cititoarea cu cunună de flori 310

Correggio
Danae 196
Io îmbrăţişată de Zeus 223

Courbet, Gustave
Domnişoarele de pe malul Senei 332

Couture, Thomas
Romanii perioadei de decadenţă 331

Cranach, Lucas
Venus şi Amor cu fagurele de miere 93

Crivelli, Carlo
Sf. Arhanghel Mihail 146

David, Jacques-Louis
Moartea lui Marat 248
Portret al soţilor Lavoisier 254
Portretul Doamnei de Récamier 262-263

De' Barbari, Jacopo
Portretul lui fra' Luca Pacioli şi al unui tânăr necunoscut 66

De Nittis, Giuseppe
Trece trenul 393

Degas, Edgar
Absintul 341

Del Cossa, Francesco
Aprilie 186

Delacroix, Eugène
Moartea lui Sardanapal 302
Femei din Alger 308
Libertatea conducând poporul 314
Moartea cavalerului 320

Delville, Jean
Şcoala lui Platon 322-323

Domenichino
Vânătoarea Dianei 196

Doré, Gustave
Slums la periferiile Londrei 330

Duchamp, Marcel
Roată de bicicletă 377
Stativ pentru scurgerea sticlelor 377
Fountain 406

Dudovich, Marcello
Schiță pentru reclama la modelul 508 Balilla 372

Dürer, Albrecht
Planșă antropometrică 81
Portula optica 87
Autoportret cu haină de blană 219
Melancholia I 227

Fabre, François Xavier
Portretul lui Foscolo 300

Fantin-Latour, Henri de
Colț de masă 348

Fidias
Basoreliefuri de pe Partenon 45

Fontana, Lucio
Concept despre spațiu, Așteptări 405

Fragonard, Jean-Honoré
Fără cămașă 198
Leagănul 238
Coresos și Calirhoe 241
Tânără citind 277

Friedrich, Caspar David
Stâncile de la Rügen 274
Naufragiul 282
Călător printr-o mare de ceață 283
Mănăstirea din pădurea de stejari 286-287
Răsare luna deasupra mării 296

Füssli, Johann Heinrich Friedrich
Disperarea artistului în fața fragmentului de artă antică 250
Coșmarul 289
Titania îmbrățișându-l pe Bottom 319

Gaffurio, Franchino
Planșă 62
Experimentele lui Pitagora despre relația dintre sunete 63

Gaudí i Cornet, Antoni
Spiralele casei Milà 374

Gauguin, Paul
Aha oe feii? 12

Gentile da Fabriano
Închinarea Magilor 112

Géricault, Théodore
Pluta Meduzei 321

Ghirlandaio, Domenico
Portret de tânără 181

Ghyka, Matila
Relația dintre gama pitagoreică și intervalele dintre coloanele templelor grecești 65

Giorgione
Veneră dormind 189
Furtuna 197
Dublu portret 218

Giovanni da Modena
Frescă reprezentând iadul 134

Giraud, Charles
Bolnav de friguri în câmpia română 313

Goya y Lucientes, Francisco
Somnul rațiunii naște monștri 268
Saturn 273

Guariento di Arpo
Cete de îngeri cu platoșe și lănci 124

Guarini, Guarino
Interiorul cupolei capelei Sfântului Lințoliu 228

Guimard, Hector
Stație de metrou la Paris 360

Hackert, Jakob Philipp
Goethe la Roma vizitând Colosseum-ul 249

Hayez, Francesco
Magdalena căindu-se 303
Sărutul 305
Autoportret cu tigri și lei 318
Îmbrățișarea de adio dintre Romeo și Julieta 327

Heron Alexandrinul
Spiritalia 385

Hine, Lewis
Powerhouse Mechanic 383

Hogarth, William
Slujitorii casei Hogarth 256

Holbein cel Tânăr, Hans
Henric al VIII-lea 200
Portretul lui Jane Seymour 207
Ambasadorii 216

Hildegard din Bingen
Creația cu universul și omul cosmic 115

Ingres, Jean-Auguste-Dominique
Contesa Hanssonville 309

Jean de Grise
Ofranda inimii și *Un îndrăgostit oferă arginți doamnei sale 164-165*

Jones, Allen, cu **Phillip Castle**
Calendarul Pirelli 9

Kauffmann, Angelica
Autoportret 258

Kircher, Athanasius
Balaur 152
Lanterna magica, din *Ars magna lucis et umbrae 390*

Klimt, Gustav
Salomeea 347

Labrouste, Henri
Bibliothèque Nationale de France 364, 365

La Tour, Georges de
Magdalena căindu-se 100

Latour, Maurice Quentin de
Portret al Doamnei de Pompadour consultând l'Encyclopédie 239

Leonardo da Vinci
Ycocedron abscisus solidus 50
Vigintisex basium elevatus vacuum 67
Schema proporțiilor corpului omenesc 81
Fecioara între stânci 179
Portretul Ceciliei Gallerani 192
Frumoasa Ferroniere 203
Manuscrisul 8937, fila 4r 389

Lichtenstein, Roy
Crak! 409

Ligozzi, Jacopo
Vipera cu corn și vipera lui Avicenna 153

Limbourg, Frații
din *Les Très riches heures du Duc de Berry:*
Vizita Fecioarei 100
Mai 105
Septembrie 107
Ianuarie 118
Aprilie 119
Botezul lui Christos 128
Infernul 137

Liotard, Jean-Étienne
Tânără aducând ciocolata 252
Marie Adelaide a Franței îmbrăcată în turcoaică 259

Lisip
Statuetă reprezentându-l pe Alexandru la vânătoare, 54

Longhi, Pietro
Reuniunea 270-271

Lord Burlington
Chiswick House 242

Maestru al mareșalului de Boucicault
Livre des Merveilles 142

Maestrul din San Martino
Veneră adorată de șase iubiți legendari 162

Malevič, Kazimir
Pătrat negru și pătrat roșu 416

Man Ray
Venus în restaurare 414

Manet, Edouard
Mic dejun pe iarbă 199
Olympia 339
Portretul lui Stéphane Mallarmé 349

Melzi, Francesco
Flora 178

Memling, Hans
Regele David o spionează pe Betsabe 155

Mengin, Charles-Auguste
Sappho 298

Meyer, Adolf de
Vaslav Nijinsky și nimfele 413

Millais, John Everett
Ofelia 307
Femeia cea oarbă 351

Millet, Jean-François
Angelus 338

Miniaturist de la curtea de Anjou
Muzica și cei care o cultivă 113

Miniaturist din Lombardia
Historia plantarium 121

Miron
Discobolul 44

Mondrian, Piet
Compoziție A 90

Monet, Claude
Catedrala din Rouen. În zori 356
Catedrala din Rouen. Seara 356
Catedrala din Rouen. Efecte de lumină matinală 356

Morandi, Giorgio
Natură moartă 378

Moreau, Gustave
Vedenia 337

Oldenburg, Claes
Spoonsbridge and Cherry 379

Palladio, Andrea
Rotonda din Vicenza 69
Biserica Mântuitorului, 95

Palma il Vecchio, Jacopo
Nimfă pe fundalul unui peisaj 92

Pannini, Giovanni Paolo
Galeria cu imagini ale Romei antice 247

Paolo Uccello
Sf. Gheorghe ucigând balaurul 153

Paré, Ambroise
Mână artificială 392

Parmigianino
Autoportret în oglindă 220

Paxton, Joseph
Crystal Palace 366

Petrus, Christus
Portret de tânără 187

Picasso, Pablo
Domnișoarele din Avignon 415

Piero della Francesca
Preasfânta întrunire 68
Portretul lui Federico da Montefeltro 201

Pietro da Cortona
Triumful Divinei Providențe 230-231

Piranesi, Giovanni Battista
Planșă din *Închisori imaginare 291*

Pictor din Kleophrades
Dionysos printre Satiri și Menade 55

Pictor din Mideia
Hydria. Răpirea Leucippidelor 57

Policlet
Diadumen 74

Pollock, Jackson
Full Phantom Five 403

Pugin, Augustus Welby
Sofa în stil neogotic 361
Interior în stil neogotic 367

Rabano Mauro
Cele patru elemente, cele patru anotimpuri, cele patru regiuni ale lumii... 60
De laudibus sanctae crucis 79

Rafael
Portret de femeie tânără 209
Școala din Atena 226

Raimondi, Marcantonio
Scenă închipuită 222

Ramelli, Agostino
Maşinărie din *Feluritele şi artificioasele maşini 391*

Raymond, Alex
Flash Gordon 426

Renoir, Pierre-Auguste
Tânără blondă scăldându-se 356

Romney, George
Lady Hamilton întruchipând-o pe Circe 265

Roré, Caffaro
Reclamă pentru modelul de automobil Ardita 395

Rossetti, Dante Gabriel
Visul lui Dante 172-173
Beata Beatrix 328
Lady Lilith 343

Rubens, Peter Paul
Hélène Fourment ca Afrodita 210
Autoportret cu Isabella Brandt 211

Russel, John
Luna 266

Sanmartino, Giuseppe
Crist acoperit de giulgiu 233

Sargent, John Singer
Ellen Terry în rolul lui Lady Macbeth 326

Schawinsky, Xanti
Olivetti, fotomontaj pentru calendar *376*

Schinkel, Karl Friedrich
Oraş medieval pe malul râului 285
Fereastra printre stânci 311

Severini, Gino
La danseuse obsédante 415

Steen, Jan
Cantina copiilor 208

Şcoala flamandă
Capul Meduzei 301

Şcoala din Fontainebleau
Gabrielle d'Estrées cu una dintre surori 175

Tinguely, Jean
Căruţa ororii – Trăiască Ferrari 399

Tischbein, Johan Heinrich Wilhelm
Goethe în câmpia romană 245

Tiţian
Venera din Urbino 189
Amorul sacru şi amorul profan 190-191
Flora 195

Tura, Cosmè
Primăvara 183

Twombly, Cy
Fără titlu 407

Van de Velde, Henry
Magazinele Habana 371

Van Eyck, Jan
Fecioara cancelarului Rolin 182

Van Gogh, Vincent
Noapte înstelată 358

Velázquez, Diego
Veneră în oglindă 198

Vermeer, Johannes
Lăptăreasa 206

Verrocchio, Andrea
Monumentul închinat lui Bartolomeo Colleoni 205

Villard de Honnecourt
din *Livre de Portraiture*:
Studii de oameni, capete, cai... 86
Vultur mişcător pentru pupitrul de scris 386

Vitruviu
Scenele rotitoare proiectate de Curio 384

Warhol, Andy
Mao 379
Marilyn pe fond albastru 379
Campbell's Soup 409

Watteau, Jean-Antoine
Îmbarcarea către Insula Kithira 234

Wolf, Caspar
Puntea diavolului 280

Wolfers, Philippe
La Fée Poan 368

Wright, Frank Lloyd
Casa Kaufmann 375

Zoffany, Johann
Charles Townley şi prietenii săi în galeria Townley 236

Credite fotografice:

Publifoto
Greta Garbo, 418 - Rita Hayworth, 420 - Grace Kelly, 421 - Marcello Mastroianni, 424

Olympia
Twiggy, 418 - Audrey Hepburn, 421 - Anita Eckberg, 422-423 - Cary Grant, 424 - Marlon Brando, 424 - James Dean, 424
John Wayne, 425

Rex Features
Brigitte Bardot, 421 - Marlene Dietrich, 421

Contrasto
Fred Astaire, 425 - Blade Runner, 428 - Dennis Rodman, 429